КІНОЗНАВЧІ РОЗВІДКИ В УКРАЇНІ

Ч. 2

Харків
ТОВ «Видавництво «Точка»
2020

УДК 791:050(477) “1924/1936” (049.32) (082)

К–41

Видання здійснено за підтримки голови Харківської обласної ради Сергія Чернова та Міжнародного дитячого медіафестивалю «Дитятко»

Рекомендовано до друку вченою радою
Харківської державної академії культури
(протокол № 5 від 27.12.2019 р.).

Рецензенти:
Горпенко Володимир Григорович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії вищої школи;
Скуратівський Вадим Леонтійович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України;
Безручко Олександр Вікторович, доктор мистецтвознавства, професор.

К–41 **Кінознавчі** розвідки в Україні (друга половина 1920-х — перша половина 1930-х рр.) / упор., передм., комент., прим. В.Н. Миславський. Ч. 2. — Харків : Видавництво Точка, 2020. — 560 с.

ISBN 978-617-7856-02-2
ISBN 978-617-7856-04-6 (ч. 2)

У збірку увійшли маловідомі статті українських авторів, надруковані у періодичної печаті протягом 1924–1936 років. Це унікальне видання, в якому зібрані різнобічні праці кінознавчого напрямку. Завдяки роботі укладача практично з усіма тогочасними українськими періодичними виданнями, вдалося реконструювати цілісну картину становлення і розвитку українського кінознавства, яке було «осоветізіровано» в середині 1930-х років сталінським режимом, внаслідок чого втратило свою культурну ідентичність. Видання розраховане як на науковців, так й широке коло читачів які цікавляться історією українського кіно.

УДК 791:050(477) “1924/1936” (049.32) (082)

ISBN 978-617-7856-02-2
ISBN 978-617-7856-04-6 (ч. 2)

ЗМІСТ

ЗВУКОВА ІЛЮСТРАЦІЯ КІНО

М. Пивовар Кіно заговорив (1925). 11
М. Гольдштейн Музика в кіно (1926). 13
І. Бачеліс Загроза кіно-вампуки (1927) 14
А. Кравцов Музика в кіно (1927). 16
А. Ярошевський Музика в кіно (1927). 18
Ф. Якубовський Стережіться вульгаризаторів! (1927) 19
Т. Сорокін Про кіно й музику (1927) 22
О. Сорокін Музика в кіно (1927). 24
Троль Дещо про музику в наших кіно (1928) 26
І. Жига Розмовне кіно (1928). 28
М. Ірчан Німий забалакав (1928). 30
І. Сип Що таке тонфільм (1929) 31
Л. Поляк Кіно та музика (1929). 33
Л. Урін Піонери радіо-фільму та звукомонтажу (1929) 34
В. Харченко Чи не погіршує звук (1929) 36
О. Хомик Переможний звук (1929) 37
І. Гарбер Тонфільм України (1929) 38
І. Полонський Ритм капіталізму (1929) 40
К. Регаме Музику в кіно (1929). 41
В. Корчак «Німий» Заговорив (1930) 42
Т. Сорокін На інші рейки (1930) 44
І. Гарбер Тонфільм і тонкіно (1930) 46
Т. Сорокін Балаканина чи образ? (1930). 48
Ф. Фомічева Німий забалакав (1930) 50
І. Белза Проблема тонсценарія (1930). 52
Т. Сорокін Звукове кіно (1930). 53
В. Звукове кіно (1930) 55
І. Белза До проблеми тонфільму (1931) 57
Макушок Звукове кіно на Україні (1931) 60
І. Белза З практики тонування (1932) 62
І. Белза Українська кіно-музика (1933). 65

НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ І НАВЧАЛЬНЕ КІНО

Л. А. Огляд наукових та виробничих фільм ВУФКУ (1924) 71
Л. Андренко Значіння кінематографу наукове й учбове (1925). 74
Г. Затворницький Культур-фільм (1926). 76
Г. Котен Научное кино (1927). 78
М. Макотинський За культурфільм (1928) 80
В. Ястржембський Кінематографія, як навчальний посібник
у педагогічному процесі (1928) 84

А. Поляк До справи про наукове кіно (1929) 90
О. Борзаківський Український культурфільм (1929) 91
Г. Затворницький «Кіно-око» (1930) 99
С. Снітко Дорогу культурфільмові! (1930) 102
А. Ганчар Навчальне кіно (1931) 105
Г. Зельдович Про методологію навчального фільму (1932) 116
Г. Зельдович Проблеми теорії навчального кіна (1932) 120
Г. Зельдович Питання теорії навчального кіна (1932) 123
П. Петришин Питання методології навчальної фільми (1932) 127
Г. Зельдович Навчальне кіно України (1932) 131
Чепига Навчальне кіно (1932) 135

ДИТЯЧИЙ КІНЕМАТОГРАФ

М. Биковець Кіно для дітей (1924) 141
М. Биковець Кінофільма для дітей (1924) 142
Л. Отмар Кіно дітям (1925) 143
Н. Суровцова За кіно-фільм для дітей (1926) 144
О. Філіпов Проти «Хрестового походу» на юнацький кіно-фільм (1928) 145
Д. Елькін Кіно і діти (1928) 154
В. Соколов Дитяча громадськість навколо дитячого фільму (1928) 160
К. Савенко, М. Третяков До питання про ролю громадсько-наукової роботи в продукції дитячих фільмів (1929) 161
П. Косячний За дитячий фільм (1931) 166
Дитячий фільм — в центр уваги (1932) 168
Л. Балацька Огляд дитячих художніх фільмов (1936) 172

СОЦІОЛОГІЯ І ПЕДОЛОГІЯ

М. Цібор Кіно в світлі рефлексології (1925) 181
І. Туркельтауб Глядач у кіно (1925) 182
П. Я. Під чарами Німого (1929) 186
П. М-ла Кіно і політосвітробота (1926) 196
В. Кінгі Вивчення кіноглядача (1928) 197
Д. Елькін Інтереси сучасного кіноглядача (1930) 212
А. Ганчар Проблема кінофікації трудшкіл (1931) 221

МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ

В. Дев'ятнін Мультиплікований фільм (1927) 231
Г. Затворницький Кадро-з'йомка (1927) 232
Л. Ніселевич Техніка кінотрюков та мультиплікація (1930) 234
Г. Лойко Трохи історії (1933) 238
Я. Ясінській Мурзилка в Африці (1935) 241
Г. Лойко Рисований фільм на Україні (1935) 243

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА В ЗВІТАХ ДЕРЖ. ЧИНОВНИКІВ

О. Шуб Кіно на Україні (1927) 249
М. Скрипник Кіно (1927) 259
Про стан та перспективи роботи ВУФКУ (1927) 265
М. Заячківський До партійної наради в справах кіно (1928) 271
М. Скрипник Стан і перспективи української кінематографії (1928) 278
Стан і перспективи української кінематографії
(Резолюція парткінонаради при ЦК КП(б)У) (1928) 287
М. Постоловський Актуальніші питання нашої кінематографії (1928) 292
И. Воробьев Перспективы развития украинской кинематографии (1929) 302
Д. Батуров Українська кінематографія (1929) 306
Д. Батуров Проблема кадрів в українській кінематографії і молодь (1929) 313
І. Воробйов Про українське кіно (1929) 319
І. Воробйов Деякі думки про кінематографію (1930) 333

КІНОКРИТИКА: ОГЛЯДИ КІНОПРОЦЕСУ З ПОЗИЦІЙ МАРКСИЗМУ-ЛЕНІНІЗМУ

Я. Савченко До дискусії (1931) 347
Тези доповіді т. Бажана «Творчі методи українського
радянського кіно-мистецтва» (1931) 348
С. Орелович Про теоретичний диспут у кіні (1931) 351
О. Корнійчук Творча метода української радянської кінематографії (1931) 360
О. Корнійчук Національне питання в української кінематографії (1931) 373
І. Юрченко «Кінофіковані» формалісти (1931) 375
М. Бажан Місіонери «чистого» кіна (1931) 386
Г. Саченко Питання творчої методи пролетарського кіна (1931) 396
Юр. Ко. Використати літературу й кіно для комуністичного виховання молоді (1932) . . 401
Г. Саченко Питання методології марксівської критики в кіні (1932) 404
Б. Каневський За бойовий теоретичний диспут у кіні (1932) 408
І. Іваницький, І. Кифоренко, Ю. Кобелецький, Я. Мордерер, П. Шестопал
З вогню та в полум'я (1932) 410
Г. Тарасевич За теоретичний диспут (1932) 417
М. Бажан Шлях кіна (1932) 421
Г. Авенаріус Монтажні «теорійки» Айзенштайна (1932) 452
Г. Ремез Боротьба за фільм (1932) 465
І. Юрченко Боротьба за соціялістичний реалізм (1933) 472
І. Юрченко Про стиль і жанр в кіні (1933) 490
О. Корнийчук, И. Юрченко Разгромить национализм в кинематографии! (1934) 501
А. Роміцин Розвиток образу нової людини в радянському кіно-мистецтві (1934) 510
І. Юрченко Шляхи української радянської кінематографії (1934) 518
И. Иваницкий Украинская советская кинематография за 15 лет (1934) 529
І. Іваницький Класики на екрані (1935) 535
Ю. Авенаріус Плутаніна і неохайність (1935) 543
Д. Хміль Партія і кіно (1936) 545
До нових висот (1937) 555

ПРОДОВЖУЄТЬСЯ ПРИЙОМ ПЕРЕДПЛАТИ:

ВСЕУКР. ГАЗЕТА ЮНИХ ПІОНЕРІВ
ШКОЛЯРІВ ТА ВСІХ ДІТЕЙ ВІКОМ 12-16 РОКІВ

НА ЗМІНУ

ОРГАН ЦБ КДР ТА ХАРКІВСЬКОГО ОБ КДР

Виходить тричі на тиждень :-: Всі піонери та школярі повинні дбати за розповсюдження своєї газети

Хто збере 10 передплатників — безплатно одержує газету на термін зібраної передплати

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ

На рік — 1 крб. 80 коп.,
на 6 міс. — 90 коп.,
на 3 міс. — 45 коп.,
на 1 міс. — 15 коп.

ЧЕРВОНІ КВІТИ

№ 1 — 1929 РІК — СІЧЕНЬ — № 1

ДВОТИЖНЕВИЙ ІЛЮСТРОВАНИЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН ЦБ КДР ПРИЦК ЛКСМУ ТА НКО УСРР

В журналі багато цікавих оповідань, науково-популярних статтей, відомості про дитячий рух за кордоном, дописи дитккорів, піонерробота, життя школи, відомості про сільське господарство, поради юнакам і технічним гурткам, розваги, цікаві малюнки й фотографії і багато іншого матеріялу для піонерів і школярів

В ЖУРНАЛІ БЕРУТЬ УЧАСТЬ ПІОНЕРИ, ШКОЛЯРІ, ПЕДАГОГИ Й ВИДАТНІ УКРАЇНСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ ТА ПОЕТИ

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

На 1 рік — 3 крб. 60 коп., 6 міс. — 1 крб. 80 к., 3 міс. — 90 коп., 1 міс. — 30 коп. Окреме число — 15 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ:
СЕКТОР ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ДВУ
(м. Харків, Сергіївська площа, Московські ряди, № 11)
УПОВНОВАЖЕНІ ПЕРІОДСЕКТОРУ СКРІЗЬ ПО УКРАЇНІ, ПОШТОВО-ТЕЛЕГРАФНІ КОНТОРИ ТА ЛИСТОНОШІ

ЗВУКОВА ІЛЮСТРАЦІЯ КІНО

М. Пивовар

КІНО ЗАГОВОРИВ

Прилюдно вперше сталось це диво 26 листопаду року 1924, в Англії. Підготовляли його батьки техніки давно й вийшло воно путяще, не то що в отців церкви, які по своїх бібліях не догадались хоч-би похвастатись, що колись такі речі творились та тепер, коли світ, мовляв, забагато нагрішив — зась уже, задовольняйтесь самим-то оновленням ікон. Обремизились не тільки отці церкви. Енциклопедисти з газетних редакцій завсіди прикро звали кіно «великим німим», а цей німий тепер співає якої хочете.

Взагалі ми напередодні кіноперевороту? та ще й доброго. Підготовка його дуже характерна для нашої епохи, епохи ефектних бунтів творчої думки проти форм і метод сучасного технічного поступу, гасло цієї доби — ближче до надрів матерії, глибше в атомістичні безодні! Примітивна машинізація відживає своє.

Камерафон — перша спроба вробити кіно говірким — був зразком іменно такої примітивної машинізації. Тут поєднувалося кіно із звичайним фонографом. Тим часом принцип був безумовно правильний, він позначив собою початок нової епохи в кіно-техніці.

Кінетофон Т.А. Едісона — той самий камера-фон (прізвище його автора не знаю, на жаль), але тут синхронізацію обох головних складників переведено дуже пильно, в технічній деталізації цього принципу Едісон підтримав свою марку. Але нічого не поробите з теорією, яка вперто, пером найліпших знавців своїх, доводить, що до пуття механічно синхронізувати (зробити рухи ідеально одночасовими) мотор фонографа та кіномотор неможливо. Едісон проте капітулював лише наполовину. Синхронізація під час знімання була прекрасна, але вже під час демонстрування не зовсім. Артист попереду роззявляв рота й стуляв його, а потім, трагічно зціпивши зуби та вуста, кидав репліку. Трагізм гинув, а публіка реготала.

Німець Ернст Румер р. 1907 подарував культурному світові фотографофон. Тут заводиться ґрунтовну поправку до основного принципу: і фонограф і кіно фіксують, перший — звуки, а другий — світло, в одній абсолютно неподільній механічній одиниці. Питання про синхронізацію відпадає. Ця механічна одиниця має за свій матеріял уже не такі грубі речі, як воскова паста та сталева голка колишнього фонографу. Тут використовується так звану „говірку" вольтову дугу, використовується складні й глибокі природні явища, і саме ті, що споріднюються з цариною найглибших і найцікавіших—атомових. В основному фотографофон функціонує так. Під час знімання "говірка" дуга кидає світло крізь вузьку щілину на певну ділянку фільми, на якій переводиться й звичайне фотографування. Звукові коливання викликають відповідні коливання й у світляному ефекті дуги. Цей-же останній зафіксовується на фільмі у формі дуже тонких ліній у напрямі перпендикулярному тому, в якому переміщується вона в апараті, та по краю її. Пускаючи світло від фільми з цими лініями на селеновий елемент, маємо такі наслідки. Селен (особлива хімічна речовина) під впливом світла не однаково інтенсивного змінює свій електричний опір, а зміни на опорі породжують коливання телефонної мембрани, тоб-то й звукові. Виходить, що звук під час кінознімання перетворюється на світло. Потім у кінолабораторії звук

розмножують Далі фотографофонна фільма йде вже до кінозал. Тут світло за допомогою селена перетворюється знову на звуки…

Розв'язавши питання в загальних рисах дуже добре, Румер проте не зміг справитись з деталізацією як слід. На допомогу кіно прийшов шпаркий радіо, який уже електричними станціями керує й аеропланами, а нещодавно почав бездротово печі нагрівати. Здебільшого наші читачі — радіоаматори, це дало нам сміливість надужити трохи електро-технічними термінами наприкінці попереднього уступу, а далі ми їх ще додамо.

На кіносцені радіо з'явився в особі одного з найталановитіших працьовників своїх, творця радіотелефонії американця Лі-де-Фореста. Він та його співробітник Беглунд й ин. перш за все роблять мікрофон надзвичайно чутким, використовують на сприймання звуків обидва боки мембрани, за матеріял до якої беруть модний дюралюміній (будівельна сировина в новітній аеротехниці). Мікрофон поміщується на віддалі приблизно п'яти футів од артиста, він фіксує коливання з частотою від 30 до 7 000 на секунду. Для перших успіхів цього досить. Не подумайте, що Лі-де-Форест перевів у мікрофоні лише названі вдосконалення.

Тепер друга стадія в творінні монофільми — звукової фільми. Треба електричні вдари в мікрофоні, як наслідок сприймання звукових коливань, перетворити на коливання актинічного світла, тоб-то такого, що виказує сильне діяння на фотофільму, роблячи її через це й фонофільмою. Це диявольски актинічне світло дає Лі-де-Форестів винахід — «фоті-он», скляна трубка з гелієм (газ, якого широкою мірою вживається в новітній аеронавтиці, ним наповнюється балони в дирижаблях). Цю гелійну атмосферу звичайно розріднено. Один з електродів укрито барійним двохокисом, який і вилучає актинічне світло, коли крізь трубку пропускати струмінь силою всього лиш 5 міліамперів (при 150 вольтах). У разі б такий струмінь циркулював у трубці з звичайними електродами, то про будь-яку актинічність не можна було-б і говорити, а тут потрібується вона величезна. Дати-ж сильніший струмінь не варто, бо тоді чуткість мікрофону впаде. Лі-де-Форест прекрасно зумів вирятуватися з скрути.

Світло від фотіона, занотовуючи своїми більшими чи меншими змінами сильніші та слабші звуки, зафіксовує ці зміни на фільмі за способом Румеровим: воно падає на фільму крізь вузьку щілину так само, як і в Румеровому винаході.

Фонофільма готова. Демонструємо її. Рухаючись перед екраном, вона мигтить не тільки перед віконцем, з якого зображення падає на екран. Фонофільма під час свого руху проходить також і перед другим, меншим, віконцем 0,038 мм. завширшки та 2,3 мм. завдожки, якого освітлює ззаду фільми невеличка електрична лямпка. Перед віконцем — фотоелектричний елемент, пристрій, в якому опір електричному струменеві змінюється під впливом сильнішого або слабшого освітлення як і в разі селену. Ці зміни на опорі надзвичайно малі, в телефоні, якого з'єднано з фотоелектричним елементом, вони викликають слабенькі звуки. Але ці звуки прекрасно синхронізовані з рухами артиста. Лі-де-Форест добився свогої Що-ж до незначної звукової сили фотофільми, то 4–5 лямповий радіопідсилювач, з'єднаний з телефоном кіноапарату дає змогу передавати звуки на голосний телефон, на всю залю. Це пусте. Американці навіть у Н'ю-Иорку, не вважаючи на пекельний вуличний галас цього міста, своїми голосними радіотелефонами з великим успіхом агітують за Куліджа, рекламують найзручніші ґудзики до штанів то-що. В нас глас з небесі поки-що ще не лунає, але батюшечка грішну бабусю мабуть ним уже не злякають. Могутня техніка змушує здавати архангельські сурми до історичного музею, а в селянському будинку встановлювати радіоприймач. Незабаром будемо встановлювати й говіркий кіно, поки-що звичайний, а потім і радіо-кіно…

Знання. 1925. № 30/31. 10 серпня. С. 13–14.

М. Гольдштейн

МУЗИКА В КІНО

Вже цілком визнано що музика потрібна у кіно, що музика це не зайва витрата, не розкіш. Але треба ще з'ясувати, якою мусить бути музична ілюстрація. Певної методи що до підходу у цьому питанню не встановлено, а тому здебільшого спостерігаймо такі випадки, коли музичну ілюстрацію картин не витримано, і ця ілюстрація завше залежить від того, як уявляв собі картину кожний ілюстратор зокрема.

Музична ілюстрація не бездоганна й за-кордоном, хоч там і спробували вирішити цю справу, гак, наприклад, практикувався добір музичної ілюстрації, що робився одночасно зі зниманням картини, але-ж до цього часу ще немаю певних наслідків.

Знимаються фільм, розрахований на 2 000 метрів з 8 частин, кожна частина на 12 хвилин. З цього-ж розрахунку пишуть й музику, при чому композитор зважав на окремі моменти картини, що вимагають від музики змінення ритму, характеру, а инколи навіть і стилю музики.

Картину знято, й вийшло так, що вона маю не 2 000 метрів, а 1 700, а від цього, звичайно, й частини зменшилися, й окремі моменти змінилися.

Картина зменшилася, а музика лишилася такою-ж, бо її-ж не так легко змінити, та й загалом, в музику вносити зміни — це значить писати знову.

Але, на мою думку, написати музику до готового фільму також не можна, перш за все тому, що плівка рветься, зменшуючи цим метраж картини, по-друге тому, що картину демонструються не одним темпом, музику також доводиться пристосовувати до цього темпу, а це можливо лише тоді, коли картина ілюструються не особливо до цього написаною музикою, а підібраною з окремих музичних творів.

Усе це наводить на думку, що найкраще вирішити питання музичної ілюстрації, — це добирати музики з готових музичних творів. Звичайно, у деяких картинах є такі моменти, що потрібують особливої музики. Наприклад, до картини «Укразія» (генерал в уборній), мені довелося з'єднати в одну три мелодії: «Боже царя храни», «Гром победы раздавайся» й «Многие лета» до картини «Шехеразада», «Розіта» й инших довелося окремо підібрати музику (молитва муедзина, зустріч Розіти й її пісенька), але в цілому картину, творів. Це можливо лише годі, коли ю відповідна музична бібліотека з певною кількістю нумерів, приблизно в 1 500–2 000, бо ілюстрація кожної картини потрібую 20–25 п'єс, повторювати-ж музику в картині не припустимо.

Тепер підійдемо до методи підбору музичних творів. Перш за все, ілюстратор мусить бути з музичного боку письменний, знайомий з музичною літературою, мусить знати добу й стиль кожного музичного твору.

Без цього ілюстрація не можлива. В ілюстрації велику ролю відограє ще й темп картини, якому мусить відповідати певний музичний темп.

Переживання героя в картині потрібують певної ілюстрації, наприклад: «Трагедія кохання» (сцена в тюрмі) — прелюд Рахманінова; звичайно доводиться в одній частині, не кінчаючи однієї п'єси, починати другу; инколи ілюстрацію одної частини доводиться виконувати з 5–7 муз-творів, а в картині «Марійка» навіть з 10-ти.

В справі музики у кіно треба ще багато працювати. Треба збільшити як кількість, так само і якісний склад оркестру, особливо в робітничих районах.

Треба утворити відповідні умови праці, а головне треба придбати музичну бібліотеку, хочби з 2 000 номерів. Тоді можна гадати, що музика у кіно стоятиме на відповідному місці.

Отже, Великий Німий позбавлений змоги говорити (та й чи потрібно йому це?). Музика стаю на місце слів, музика заступаю в кінематографії те, чого кіно позбавлене — голосу. Всім добре відомо, що бачити на екрані музичного супроводу, — значить одержати мінімум вражінь. Навіть зорові враження, що, картину, що здається, мусили-б бути такі самі, як і тоді, коли бачиш фільм в супроводі музики, отож навіть зорові враження позбавляються своєї яскравости, не такі інтенсивні. Музика краще за всякий инший засіб здатна впливати на емоції глядача, і забарвлюючи сприймання глядачеве картини міцними емоційним відтінком, що виникає через музику, значно побільшую, значно зміцнюю це сприймання.

Кіно. 1926. № 4. Лютий. С. 2.

Ілля Бачеліс

ЗАГРОЗА КІНО-ВАМПУКИ

Стверджувати, що поміж кіно, технічним винаходом і кіно як мистецтвом, не має рівномірности що до розвітку — це значило-б грюкати в розчинені двері. Між двома цими інтегральними боками кіно існує діспропорція, вони складають якісь своєрідні «ножиці», що кінці їхні навряд чи наближуються тепер один до одного.

Коли мистецтво кінематографії робить тепер маленьке зовсім впевнені кроки вперед, то техніка кінематографії розвивається далеко швидче, впевненішу, кроки її куди сміливіші. Різниця що до темпу розвитків може спричинитися до гегемонії техніки.

Нещодавно, одночасно в Москві й Ленінграді, демонструвався новий винахід німецьких та радянських конструкторів: кіно-апарат, що фіксує фотографічним засобом не тільки рух, але й звук. Спроба «Триергон» і, здається, ще безіменного радянського апарата, викликала захоплені відгуки. Тов. Сосновський з цього приводу писав у своїй статті «Німий забалакав»:

«Які можливості дає цей винахід — важко сказати. Перше, що спало мені на думку, це — відміна все техніки кіно-гри, що зараз її маємо… Екран збагатиться не тільки на драму й комедію, але й на оперу та балет. Це — революція в мистецтві» (Огонек № 3).

На мою думку т. Сосновський на цей раз помилився, й навіть надто. Можна було-б погодитися з тим, що кіно, яке набуло мову, — «революція в техніці» (хоч і тут не треба перебільшувати значіння цієї революції). Але — «революція в мистецтві»?! Та-ж тут річ іде про кримінальний вчинок — про вбивство кіно-мистецтва, а не «революцію». Коли екран подаватиме «не тільки драму й комедію, а також оперу і балет», тоді на долю кіно залишиться механічно відтворювати театральне видовище, і його значіння, як мистецтва, зведеться нанівець.

Я гадаю, що т. Сосновський не погодиться знищити мистецтво, що його Ленін вважав за краще з тих, що існують.

Але, коли навіть відкинути необережні слова про революцію, то й тоді все-ж таки ми маємо спробу поєднати мовчазний кінематографічний рух зі звуком. Цю спробу можна класифікувати, як спробу синтезувати мистецтва. «Шукають» синтетичне мистецтво вже багато років, але не треба забувати що ці спроби «синтезу» виникали переважно в періоди декадансу, що вони характеризували собою занепад, нездатність пануючої класи на творчість у межах одного з мистецтв, і тому тільки виникала думка в експериментаторів запліднити одне безплодне мистецтво — другим, таким-же безплодним.

Зараз у нас мистецтва стають більше родючими: їх запліднив новий зміст, нові теми, новий споживач, вони вагітні на нову мету. До «синтезу» вдавалося мистецтво, що в межах його, здавалось, використано всі можливості. Чи-ж усі можливості використано на тепер у кіно?

Безумовно, ні — вони не тільки ще не зовсім використані, вони лежать ще цілиною, — можливості кіно-мистецтва на терені радянської країни.

Зрештою — останній доказ: чи потрібно, щоб кіно поєдналося саме зі звуком? Коли кіно розглядати, як один з могутніших реалістичних художніх апаратів, то сполучення зі звуком навряд чи дало-б мистецько цінні наслідки.

Саме слова стаю ь дуже часто на перешкоді до виразу найсильніших людських сприймань та реакцій, пристрастей та почувань. Митці слова завжди опинялися в туніку перед тою психологічною істиною, яка стверджує, що в моменти найвищого напрудження якогось із переживань, людина мовчить, її емоція виявляється за допомогою жесту й міміки — за допомогою руху, на нього іде вся енергія даного почування… Найсильніші емоціональні рухи уникають слова, і тільки література, всупереч реальній правді, але не маючи иншого впливового засобу, примушувала своїх героїв розмовляти.

Що може бути умовнішим за монолог, коли людина промовляє сама до себе?

Так чом у-ж, приймаючи одну умовність, умовність «розмовної» літератури, заперечувати другій — «мовчазності» кіно?

Міць слова, що полягає в його властивості описувати, в кіно ні до чого, бо кіно можна мислити лише, як дію, й тому воно неминуче буде прибирати драматичні форми.

Я зовсім не маю на думці стверджувати, що:

— «Мысль изреченная есть ложь», — але драматична розмова, ц. т діялог, як що пристосувати його до кіно, буде звучати брехливо, а самий прийом вражатиме дикунством та нереалістичністю.

Уявіть на хвилину картину з американським монтажом та з розмовою дієвих осіб.

Хіба це не буде справжньою «вампукою»?

Тільки молодість та нерозвиненість кіно можуть наштовхнути на бажання слова.

Ролю слова в кіно виконують написи, але їх якраз і хотіло позбавитися кіно На мою думку написи, завдяки особливій техніці поводження зі словом (обов'язковість лаконізму, ясности напису), цілком доповнюють мовчазність кіно дії

Кіно виробило свої умовности, що разом з тим стали його специфічними засобами впливу на глядача. Ці засоби — мовчазність та однокольоровість. Обидві ці властивості є не просто його формальним обмеженням, але й необхідними засобами його виразности. Примусьте кіно забалакати, й це не тільки відмінить всю техніку кіно-гри, що її маємо на сьогодні — це буде смертю кіно.

Ні хто не вимагає трьохмірности від плакату, навпаки, трьохмірний плакат перестає бути плакатом. Ніхто не вимагає слова від балету — балет обернувся-б на своє художнє заперечення. Чи не станеться це-ж саме з кіно, що почне балакати?

Чи не здається вам инколи, що всі ці спроби техніків «збагатити кіно новими засобами — є ведмежими послугами, що вбивають художню індивідуальність кіно?

Але, — в свою чергу запитаєте ви, — чи не реакційним є виступ проти всіх останніх технічних досягнень в кіно? Чи не ознака це недоречного консерватизму, що намагається зберегти «старий режим», зберегти в кіно «існуючий лад»?

Ні, це не реакційне упередження, не консервативна задубілість, не бунт «машиноборця». Це — визнання за кіно специфічних засобів впливання на глядача. Це— визнання кіно, як самостійного мистецтва, й природній протест проти бажання звести його до ролі «зорового грамофона». Кіно-мистецтво мусить розвиватися в межах своїх специфічних можливостів, В своїх певно визначених формальних рямцях, і ні в якому разі не можна накидати йому «нові» шляхи й засоби, що обертають кіно на його власне заперечення. Але кіно, як апарат моторно-зорового впливу, ніколи не вміщалося тільки в рямці мистецтва. Слово — засіб звичайної розмови, наукового побудування, художньої літератури. Фарбою мажуть стіни й малюють картини. Так і кіно. Воно ширше за розуміння «мистецтво». Кіномистецтво — одна з галузів кінематографії. За кіно закріплено кіно-моторний образ, що виникає з руху, але моторно-зорова фотографія, моторно-зорове розуміння то що — все це, що лежить в межах кіно, не є кіномистецтвом. От тут не тільки бажано, але й конче потрібно утворити кольоровий фільм, стереоскопічний, та фільм розмовний. Наукові етнографічні, історичні й инші кіно картини, озброєні звуком, кольором, трьохмірностю, — будуть у сто раз доцільніші ніж мовчазне кіно.

І от що до вдосконалення кіно в цьому напрямку, то не можна ані слова заперечення сказати. Адже і для науково-дослідчих завдань і для завдань педагогічних, таке кіно є величезним досягненням і недорівняним ні з чим засобом.

Кіно. 1927. № 4(16). Лютий. С. 10–11.

А. Кравцов

МУЗИКА В КІНО

Роль музичної ілюстрації в кіно величезна. Можна напевне сказати, що коли картина не супроводиться музикою, то вона на 75% не доходить до глядача. Спробуйте коли-небудь побувати на такому «німому» сеансі і ви переконаєтесь, що це справді так. І навіть в суто формальному відношенні наявність музики в і цілком виправдує себе. Кіно своєю природою — не умовне мистецтво. Ця умовність прозирав у всьому — все — несправжнє, все заміняє що-набудь. В кіно нема живої людської мови, що властива як головний чинник для іншого подібного мистецтва — для театру, і музика умовно заміняє цю живу мову. Таким чином ми бачимо, що наявність у кіно елементів музики же свої підстави як з фактичного так і з теоретичного боку і в цілком законною.

Але як відомо «становите зобов'язує» музична ілюстрація, скільки вона допомагає фільмом впливати на глядача, викликати ті чи інші емоції — мусить мати певні рамки і бути в межах певних законів. В короткій статті ми не будемо зупинятись на естетичних основах музичної ілюстрації. Зауважмо лише, що основний закон всякої музичної ілюстрації (як і взагалі) всякої

програмної музики полягає в тім, що зміст музики не повинен розходитись зі змістом тексту в даному разі фільму, що до його або з приводу його цю мужу написано. Одна група почувань, що її можна формулювати словом туга з, має своє виявлення в музиці в мінорних тонах, інша група радісних почувань — в мажорних. Цей грубий неточний поділ є основа музичної ілюстрації в кіно, що без неї музика втрачає свій сенс і значіння, стаючи непотрібною, зайвою і навіть шкідливою тому, що не дає можливості сформулювати почуття глядача в належному напрямкові. Тільки коли додержуються цих умов, існування музики в кіно можна вважати за цілком виправдане й законне, але глядач, навіть, той, що рідко одвідує кіно, не може не помітити як часто порушують цей основний і всім відомий принцип програмної музики. Ми не будемо говорити вже про окраїні кіно де фокстрот «Таїті» заступає собою фокстрот «Цветок солнца», а цей у свою чергу заступається іншим модним фокстротом, але навіть і центральні кінотеатри, що мають оркестри й добрих диригентів, все таки не вміють або не хочуть поставити на належну височінь музичну ілюстрацію.

Автор них рядків був свідком такого обурливого випадку: в одному з кращих кіно Москви під час демонстрації картини «Машиніст Ухтомський»[1] при кадрах розстрілу робітників повстанців оркестр грав четверту частину Сюїти Грига «Пер Гюнт» — Танок в печері короля гір бравурний, веселий танок… Гострий дисонанс між картиною та музикою викликав обурення публіки й ззалу почулось ремство на музикантів. Характерно, що публіка (напевне й сама не уявляла як слід ролі музичної ілюстрації, але відчула фальш і негайно це висловила. Вказавши назву цієї популярної сюїти, я хочу звернути увагу на ту надзвичайну неуважність і недбалість, що н виявив диригент при складанні програми до «Машиніст Ухтомського». Бо досить було перевернути дві-три сторінки партитур цієї сюїти й знайти там другу частину — «Смерть Ази», що як найкраще пасує до фільмових кадрів жаху і смерті робітників-повстанців.

І коли це спостерігається в кращому центральному кіно столиці, то легко собі уявити, що робиться в музичною ілюстрацією в інших провінціальних містах. Чи варто згадувати про те, що в Одесі підчас демонстрації кадрів розстрілу робітників у тюремному дворі (з і Гамбурга») — кадрів, що характеризуються виключним трагізмом, грали обов'язковий нині номер усякої музичної ілюстрації — фокстрот, і що в тій же самій картині при демонстрації ресторану і джаз-банда, де якраз і треба було фокстроту, виконували звавсь старий заяложений вальс. Легко собі уявити, як така неохайно складена музична ілюстрація псує все враження фільму.

За кордоном наприклад є спеціальні композитори, що пишуть музику до всіх фільм, що заслужують на увагу. Судячи за газетними повідомленнями, «Панцерник Потьомкін» значною частішою свого успіху був зобов'язаний написаній до нього проф. Е. Майзелем музиці. (До речі, не зважаючи на те, що «Панцерник Потьомкін» довгий час не сходив та й не сходить з екранів, у нас не визнали за потрібне виписати чудову музику Е. Майзеля. Цей яскравий приклад того, же у нас ставляться до музичної ілюстрації). СРСР, що догонить, закордонні кіно у всіх галузях, дуже відстав у цьому відношенні, музики до фільму в нас зовсім не пишуть, а коли й пишуть, то здебільшого «з приводу» фільму. З них відомі «Міс Менд», «Багдадський Злодій» т. інш. Безумовно, мине ще чимало часу, коли в нас до утворення фільму буде притягнено як рівноправного робітника, поруч оператора до оратора та інших, ще й композитора. І чим скоріше це ставиться, тим краще буде для мистецтва кіно.

Але звичайно обмежуватись такими платонічними побажанням і сподіваннями на майбутнє було б смішно й наївно, бо ж сучасність від цього ш трохи не зміниться. Поки що, як тимчасові заходи, треба навчити наших музик культурно виконувати стару музичну літературу. Треба,

1. «Машиніст Ухтомський» (1926, реж. О. Дмитрієв). — *Прим. упор.*

щоб вони усвідомили завдання з ролі музичної ілюстрації в кіно, бо більшість з них не дав собі ясного відчиту в цьому. На допомогу цій важливій справі мусить прийти союз робітників мистецтв хоча б організацією короткотермінових курсів для підвищення кваліфікацій музичних ілюстраторів, (бо існує низка інших кваліфікаційних курсів). Тоді ми зможемо усунути це ненормальне явище.

Кожен музика, як ми переконались знає 100–200, а то й більше найрізноманітних своїм змістом п'єс. Запас досить великий і, у всякім разі, цілком достатній для ілюстрації кінофільм, що до того ж не можуть похвастати різноманітністю своїх сюжетів і вкладених у них емоцій. Треба тільки вміти раціонально й своєчасно драти ту чи іншу річ з цього запасу.

Культура і побут. 1927. № 16. 7 квітня. С. 1.

А. Ярошевський

МУЗИКА В КІНО

Не зважаючи на всі успіхи й досягнення кінематографії, одна її істотна частина лишається поки що без належної уваги, це — музична ілюстрація в кіно.

Не говорячи вже про село та провінціяльні міста, але навіть по великих центрах кіно не має хоч більш-менш пристойного музичного апарату для ілюстрації змісту фільма. Сімфонична оркестра в кіно становить поки що явище виключне, яке стріваємо лише по центрах, де є достатній кадр музичних сил, і де є кошти на утримання такого дорогого ансамблю. Проте музика в кіно — це не зайва розкіш, що слугує за принаду для глядача, але необхідний, дуже важливий для повноти художнього враження фактор. Цим і пояснюються ті колосальні витрати на музику, що їх роблять вже по деяких містах закордоном, напр. влаштування грандіозного органу в Паризькому кіно «Маделен-сінема», який коштував мільйон франків і який перевищує всі сучасні органи своїми розмірами та кількістю регістрів, що дають можливість досягати найрізноманітніших звукових ефектів.

Ще більше значіння мають умови композиції для кіно. Вже по багатьох містах закордону (напр. у Німеччині) музика для кіно пишеться спеціяльними композиторами, для певного фільму, зміст якого й слугує темою для музичної ілюстрації. Це, на наш погляд, найбільш вірний підход до цього питання, бо такий спосіб дає змогу досягти можливо більшої художньої правдивості й краси в музичних ілюстраціях.

Який-би багатий не був асортимент музичних творів, з яких складаються музичні програми для ілюстрації фільму, все-ж неможливо в достатній мірі правдиво й художньо передати весь зміст фільму й розвиток у ньому часами дуже складної й психологічно тонкої драматичної дії, коли композитор не пройнявся ідеєю й деталями даного сюжету фільма. В кращому випадкові, музика могла-б створити настрій, та й то при наявності сприятливих, технічно-музичних умов (хороша оркестра, або, на крайній випадок, гарний музика). Звичайно-ж і цього не буває: там де під час сеансу виконується на поганенькому розбитому піяніно, поганим музикою декільки вальсів та марш сумнівної музичної вартости, — супровід мало не всіх наявних фільмів, — важко

створити відповідний музичний настрій, навіть для найневибагливішого слухача. А такий звичайний антураж наших сеансів по кіно не тільки провінціяльних, але й великих міст. Найбільш раціональний спосіб розв'язати це актуальне питання про музику в кіно — це створити кадр спеціяльних композиторів та імпровізаторів. Музична імпровізація в даному випадкові особливо придатна й бажана, як найбільш еластична форма, що може найближче передати кожний даний сюжет фільму з усіма його деталями.

Музичні сили знайдуться для цього в достатній кількости, коли не одразу, то поступово, особливо коли на це звернуть серйозну увагу наші музичні Виш'і. Що до цього, можна використати молодих музик, і навіть учнів музичних Виш'ів, принаймні найбільш талановитих з них, що мають хист до імпровізації. На цей бік музичної освіти треба звернути належну, серйозну увагу, як по Виш'ах так і по підготовчих музичних школах.

Досвід проведення нових програмів музичного виховання та принципів музичної освіти по вищих та середніх школах дає підстави гадати, що є можливість створення нових сил для музичної творчости, а коли при цьому з'явиться можливість реального пристосованця для такого типу творчости, як імпровізація, то слід сподіватися, обслуговування кінематографічних сеансів належними музично-художніми ілюстраціями, буде забезпечене і, навіть, в тому широкому маштабі, що відкривається перед нами з огляду на неминучість поширення кінофікації також і на селі.

Відомо, що по містах сеанси бувають здебільше велелюдні. Коли грає сімфонична оркестра, глядач іде до кіно не тільки дивитися, але й слухати музику, яка на селі набуває ще більшого значіння, ніж у місті. Недалекий той час, коли кіно замінить в значній мірі навіть оперу, а там воно, де нема театру, як це в більшості сел, зробиться єдиним універсальним джерелом художньо-естетичних видовищ, заміняючи собою всі форми театру.

Останнє питання — кінофікація села — величезного значіння, становить в усю широчінь перед нами завдання постачати селам гарні музичні ілюстрації.

Кіно. 1927. № 9(21). Травень. С. 5.

Ф. Якубовський[2]

СТЕРЕЖІТЬСЯ ВУЛЬГАРИЗАТОРІВ!

(До дискусії про кіно, що говорить)

Дискусія, що розпочалася застереженням тов. І. Бачеліса проти «кіно-вампуки», нібито загрожує обернутися на справжню «вам пуку». Ця стаття є вже четверта стаття в журналі «Кіно» на тему про кіно, що говорить. Були статті І. Бачеліса, Риса, Ол. Озерова. Дві статті проти кіно, що говорить, одна стаття — за. Якже-ж уважати? Проголосовано — більшістю ухвалено? Чи продовжувати без кінця краю дискусію?.

2. *Якубовський Фелікс Болеславович* (1902–1937), український літературознавець і критик. Закінчив Київський ін-т народної освіти і працював у Київ. філії Ін-ту літератури ім. Т. Шевченка. Належав до літ. орг. «Жовтень», пізніше до ВУСПП. Був репресований. — *Прим. упор.*

Ні, не те… Я хочу виступити в імені цілком забутої в цій дискусії, але надто помітної ділянки надбудови — в імені мистецтва. Адже-ж кіно є частина мистецтва. Беручи всі тези Марксівських визначень мистецтва, ми не можемо знайти ані однісінької тези, що не дозволяла-б визначити кіно, як повноцінне і до того-ж цілком самостійне мистецтво. Ясно, що кіно є повноправна і самостійна частина мистецтва в такій-же мірі, як музика, література, малярство, театр то-що. В наші дні цілком певно визначилося місце наймолодшого з мистецтв — кіно, що оце недавно тільки почало четвертий десяток років свойого життя. Кіно виникло, як мистецтво, в процесі постійної споконвічної диференціяції мистецтв, що повсякчас спиралося на соціяльні вимоги та на вимоги поступу техніки.

Кожний рік усе більше оформляє й усталює законні норми цього молодого виду мистецтва. Вивчення кіно, як мистецтва, ще далеко не закінчено в такій-же мірі, як не закінчено формування всіх особливостей цього мистецтва. Нічого дивного, що ми не маємо ще цілком закінчених дослідів з філософії і теорії кіно, з його поетики. Навіть назва поетика, що її подекуди застосовують до кіно, є не властива йому, перенесена з сусідньої, але далеко не тотожної до кіно галузі — з теорії літератури.

Я не маю на оці в цій статті поповнити ті теоретичні прогалини, що їх взагалі ще не поповнено. Моє завдання в межах дискусії про кіно, що говорить, поставити і підкреслити тезу про кіно, як самостійний вид мистецтва, як певну ділянку в надбудові.

Маючи свої закони моторно-зорового сприйняття, дуже відмінні від законів театру, свої закони сюжету і композиції, де в чому близькі, але загалом теж відмінні від законів новели, повісти і роману, кіно має ще й свої особливости, що випливають уже не з мистецьких його властивостей, а з техніки.

Кіно є технічний засіб фіксації й передавання на віддалі певних моторно-зорових вражінь. З цих суто технічних властивостей кіно за наших умов виникають, а надалі певно ще більше поширюватимуться його не мистецькі функції, як от культур-фільм, кіно-хроніка, то-що.

Кіно тепер починає, власне кажучи, опановувати, застерігаючи всі специфічні риси своєї фактури, функції, аналогічні до функцій мови, а саме: 1) функція комунікативна, тоб-то звичайне переказання своєї думки: звичайна розмова, отже й певна нотатка, телеграма, лист; 2) функція організовано і організаційно-комунікативна: промова, доповідь, лекція, організованіший лист, стаття, наукова праця; 3) функція мистецька: творення певних річей, організованих за художньо-стилістичними законами.

Крім першої функції мови — неорганізовано розповідати, що її перебрала в кіно у великій мірі фотографія (найкращий приклад — ілюстрований журнал) і тільки почасти використовує кіно-хроніка, — кіно, безперечно, досить повно використовує другу і третю функції мови.

Отже не всі функції кіно є функції мистецькі. Але яку-б соціяльну функцію кіно не виконувало, повсякчас ми спостерігаємо певну самостійність і відмінність його законів, що в нашу добу, власне, еволюціонують і набувають закінчених форм.

Ми гадаємо, що руйнувати ці закони та переставляти кіно на рейки одного з близьких йому мистецтв, хоч-би театру, за теперішніх умов було-б недоцільно. Більше того — нам здається, наблизити «Панцирника Потьомкіна» до театру. Ми-б хотіли почути голоси в сцені розстрілу на Одеських сходах, або в сцені бунту, хоч-би в тому кадрі, коли викидають за борт нікчемулікаря. Нам здається, що зовсім невластивий театрові, притаманний тільки кіно, образ пенсне, що зачепилося мотузочком за борт, своєю мовою говорить більше, ніж могли-б сказати найкращі сценічні репліки. Нам здається, що поява постати попа на пароплаві, коли готують страту бунтарів, переконує більше, ніж будь-які слова катів і жертв, які й у театрі рідко звучать правдиво.

Кіно в теперішній стадії розвитку має свій матеріял, свою фактуру, свої засоби впливу. І було-б ретроградним «машиноборством», скориставшись з нового винаходу, тягнути кіно назад, заперечувати всі досягнення на теперішньому його шляху, починати з початку нове мистецтво на нових засадах.

Придивімося, як аргументують свою позицію прихильники поєднання кіно з театром. «Як-би середнє-вічні нищителі машин, від порівняння з якими відхрещується тов. Бачеліс, мали-б своїх приват-доцентів, вони крім одвертого бунту, напевно вживали-б і методи наукового розвінчання машини» — пише тов. Рис. Ми-б не виправляли історичний ляпсус тов. Риса й не нагадували-б про те, що машиноборці були не в середні віки, а саме тоді, коли почала розповсюджуватись машина, тоб-то на початку 19-го століття. Ми нагадуємо про цей ляпсус тільки для того, що в історичній перспективі машиноборці мали своїх «приват-доцентів», своїх у розумінні класовому. Ці приват-доценти є всі творці теорії діялектичного матеріялізму, що виправили помилки машиноборців і вказали їм правдиву стежку до здійснення вих інтересів. Ми певні, що тільки історичний розвиток спростує помилку тов. Риса і доведе цілковиту відмінність не тільки техніки, але й самої сути кіно від театру.

Доводячи, що кіно тільки тоді впливатиме як слід на глядача, коли воно буде озброєне словом, тов. Рис розповідає про селян, які, вперше бачивши кіно-фільм, нічого не розуміли. Мовляв, справа для них полегшилась-би, якби до фільму їм додали слово. Цей аргумент є несерйозний. Ми маємо факти великої популяризації кіно на селі. А що до справді відсталої частини людности, то тов. Рис повертається до загального питання, чи треба «знизити» мистецтво до мас, чи, навпаки, піднести маси до загально-людського культурного рівня. Це питання вже є розв'язане, і годі його знову відроджувати.

Тов. Рис закидає Бачелісові, що той кохається в американському монтажі. Мовляв, американський монтаж, то є вампука. Але досить прочитати й популярного кіно-підручника, щоб переконатися, що американський монтаж то не є американський кіно-жанр, як гадає тов. Рис. Це є своєрідна динаміка кадрів. Заперечувати цей монтаж значить заперечувати історичний розвиток кіно-мистецтва, бо як відомо, американський монтаж все більше проходить до кіно-практики. На його досягнення спираються такі шедеври кіно-мистецтва як, приміром, «Панцирник Потьомкін». І треба зрозуміти, що цей монтаж, який вимагає частої зміни планів, надзвичайно тяжко сполучується зі словом.

Взагалі, що-до ролі слова в кіно-мистецтві, аргументи тов. Риса є надто непевні. Рис докоряє Бачелісові, що той, мовляв, недооцінив ролю слова в кіно. Мовляв, глядач доповнює кіно-сприймання якимось «внутрішнім словом». Мовляв, треба утворити органічну суміш слова й зорового образу. Ми не знаємо, суміш чого з чим є в тов. Риса. Але те, що тов. Рис є «теоретик», який нічого спільного з теорією кіно-мистецтва не має, це видно з усієї його аргументації. Тов. Рис сам до ладу не розуміє, в чому полягатиме ця «суміш», тим-то він і пише досить-таки дипломатично: «Це вже питання нового кіно-стилю і не про те тепер іде мова». Але з таким самим

успіхом можна домагатися сполучити міст ім. Бош із музикою, а коли спитають «в який-же спосіб це зробити», то й відповісти, за прикладом Риса: «Це вже є питання нового мостостилю і не про те тепер іде мова».

Тов. Рис намагається знову повернути кіно до театру. Але ми знаємо, яких зусиль коштувало кіно з лабет театру видертися. Ми знаємо, що на очах нашого покоління відбувся і ще відбувається процес диференціяції кіно, як самостійного мистецтва.

Отже, в аргументації тов. Риса нічого окрім ретроградних поглядів, крім необгрунтованих доказів ми не бачимо. Але це не значить, що цілком слушно аргументували свої погляди т.

Бачеліс і тов. Озеров. Давши цілу низку цікавих зауважень, переважно практичних (особливо тов. Озеров), вони не поставили на всю широчінь питання про розвиток і диференціяцію мистецтва. Звісно, певна реформа в техніці завжди впливає на мистецтво, вона повинна спричинити якісь зміни. З цього погляду мало сказати, що від нового винаходу виграють культур-фільми, кінохроніка. Ясно, що беручи питання в широкій перспективі, ми не можемо в такій мірі, як тов. Бачеліс, зробити закид тов. Сосновському, який радів з того, що «екран збагатиться не тільки на драму й комедію, але й на оперу та балет». Правильности цього формулювання не зрозуміли ні Бачеліс, ні Озеров, ні, тим більше, Рис. «Збагатиться» це не значить виключить собою всі попередні досягнення кіно-мистецтва. Це значить «плюс», але не заміна одного мистецтва иншим. Це значить що кіно зможе відогравати величезні функції на службі иншим галузям мистецтва, насамперед театру. Дати на провінціяльному екрані столичну оперу з усіма її звуками — це є безперечне досягнення, якого ніхто не зможе заперечувати. Винахід кіно, що говорить, може бути для культурної роботи серед мас майже рівнозначним до винаходу радіо-телефону.

Але тепер, сьогодні, є величезною помилкою, як заперечувати можливість розвитку кіно, що говорить, так ще більшою помилкою повертати кіно назад до театру, нищити поступ його, як самостійного виду мистецтва. Ця помилка, яку зробив тов. Рис, заслуговує, отже, на особливу увагу. Від неї тхне нахилом в досить дивний спосіб використати новий здобуток техніки для своєрідного «машиноборства». Всяку добру справу можуть загубити. Вульгаризація і спрощення, спрощення, звісно, не викладу, а самої суті проблеми.

Вітаючи зародок можливої нової диференціяції мистецтва, вітаючи винахід, що одразу стане в пригоді немистецьким функціям кіно, — ми в той-же час рішуче засуджуємо вульгаризаторів і театроманів, що во ім'я драми, балету й опери ладні зробити авто-дафе всім здобуткам кіно-мистецтва.

Кіно. 1927. № 9(21). Травень. С. 6–7.

Т. Сорокін

ПРО КІНО Й МУЗИКУ

Музичні засоби побудови фільму підказує практика кращих сучасних картин.

Отже порівняння кіно та музики напрошується саме.

Ми знаємо, що техніка кіно, як і загалом кожна форма художнього твору — передбачає наявність певного художнього задуму майстра. І коли погодитися, що найважча частина техніки кіно — ритм — є також наслідок фантазії та поетичного задуму режисера, то, що до змісту самої творчости, кіно стоїть найближче до музики.

Адже кожна добра музика — це є виявлення підсвідомого, що його вдягнено в форму ритмічних звуків та усвідомлено в композиції. Створення доброго фільму, — це теж до певної міри виявлення неясного, вдягненого в форму зорових образів, що його розкриває ритмічна побудова фільму. У ритмові головна сила кінематографічної виразности. Вдали змонтувати фільм — це визначає розкрити найглибший зміст кінематографічного твору.

Не даремно Абель Ганс каже: цінність кожного фільму — це не декорація, декорації — тільки-но аксесуар, це й не зміст окремо взятого образу чи кадру. Те, що складає головну цінність картини — перебуває поміж кадрів. І ось саме це п о м і ж — головніше від теми, це — душа фільму, і є те, що його виявляє музична побудова фільму. Тільки там, — у цьому ритмічнім зціпленні образів, — здорова ідея знаходить своє втілення. Це-ж неминуче тягне кіно-режисера до композиції, що близько нагадує музику.

Музична композиція фільму передбачає, звісно, не тільки ритміку окремих образів — частин (внутрішній ритм), але й ритміку зв'язку цих частин (зовнішній ритм), у чому й полягає, головним чином, подібність до праці композитора. Місце та тривалість, що їх видають окрему кадрові відносно до цілого, й обумовляють у значній мірі виразність мови кіно-режисера.

Монтувати фільм — це огортати в зорову форму не тільки те, що є в словах сценарія, але ще й те, що є між рядків, звісно, якщо там щось єсть.

Тому, що музичніший кіно-твір, тим він закінченіший, тим важче передати його зміст, тим він зрозуміліший, тим глибший його вплив на глядача.

За одну з достоту цікавих спроб музичної побудови фільму ми вважаємо картину Жана Епштейна «Прекрасна Ніверневза», Тут Епштейн ніби підкреслює, що оповідати, розказувати — то не є мета кіно; його завдання полягає в тому, для чого фабула слугує тільки-но за прикліп. Головний персонаж «Прекрасної Ніверневзи», як він сам висловлюється, — це річка Сена, від Руану до Парижу, певніше — поезія цієї річки, що на її тлі розгортується й поема самої драми. Висока емоціональність, внутрішній, що його не переказати словами, зміст цієї поезії, заховано саме в музичній побудові фільму.

За другий, ще яскравіший, приклад може бути картина «Колесо» А. Ганса. Там також головну тему, внутрішню драму героя-машиніста Сизифа, — вкомпоновано до загального ритму поїздів, що мчать, стукоту колес, залізничих колій, що тікають. Там окремі зорові моменти, немов окремі мелодії в музиці, слугують для розкриття головної теми, головної здорової ідеї. Там також можна знайти своє scherzo, adagio, allegro й фінал як у музичної симфонії.

Подібні засоби тематичної побудови фільму можна, звісно, знайти і в американців (Грифітс, Інс[3]), в шведів (Шистрем[4], особливо його «Коляса-привид», і в німців з виключним підкресленням значінн я техніки світла (Мурнау, Лулу-Пік, — найрельєфніший приклад — картина останнього без написів «Ніч Сільвестра») і в нас (Ейзенштейн, Пудовкін).

Останні шукання в цьому напрямкові подибують думку створити безсюжетовий фільм, просто за музичною партитурою.

Спроби таких безсюжетових композицій ми маємо у француза Андре Обей на музику Дебюсі, в художника Фердінанда Леже — картина «Механічний Балет» та ще сміливіші побудови цих оптичних гармоній у чорнім та білім у Вікінга Егелінга. Одначе все це, доки-що, лишається як експерименти.

Ці спроби, як свого часу сміливі спроби розв'язання нових принципів декорації в кіно, на взірець «Доктора Калігарі» — більше цікаві через свою новину. Вони не цілком удалі, бо надто абстракційні. Скільки-б не були спокусливі їхні формальні наміри, — вони доки що не

3. *Інс Томас Харпер (Ince Thomas Harper)* (1882–1924) — американський кінорежисер і продюсер, прозваний «батьком вестерну». Обидва брата Томаса, Джон (1878–1947) і Ральф (1887–1937), також були кінематографістами. — *Прим. упор.*

4. *Шестрем Віктор Давид (Sjöström Victor David)* (1879–1960) — шведський режисер і актор, засновник класичної шведської школи кінематографа, що дозволила шведської кінематографії зайняти одне з лідируючих положень у світі в 1910-х–1920-х рр. Застосував ряд нововведень в кіновиробництві. Одним з перших шведських кінематографістів почав освоювати звук. — *Прим. упор.*

досягають, накресленої мети, бо не впливають. Кіно ж, як містецтво; безпосереднього впливу, вимагає чогось конкретнішого, воно передбачає реальність навіть в обсязі фантастики.

Отже коли неможна перечити, що композиція фільму може спиратися на закони музичної композиції — з цього зовсім не виходить, що остільки поріднені два мистецтва — цілком є подібні.

Справа в тому, що музика — мистецтво переважно в часі, в той час, як кіно ще й у просторі. І коли побудова зовнішнього ритму фільму, тоб-то зв'язку частин мимоволі наштовхує на порівняння з музикою, то внутрішній ритм, тоб-то художня цінність зокрема кожного кадру, що з них складається ціле, точається не тільки у часі, але й в просторі. Фотогенічність образу, кадру в кіно, його виключна особливість експресії, — передбачає натуру. Ця специфічна кіно-реальність — є база, що без неї не можлива кінематографічна творчість. І коли в музиці музика, як і в поезії поет — виображає й нас примушує виображати, то кіно спостерігає, бачить, показує, — із цих перелітних, схоплених хвилиною фотографій, складається образ нового світу. І коли в темних залях кіно — кінематографічна реальність захоплює вас своєю особливою умовністю реального, — ви все-ж почуваєте, що ця умовність є тривала. І ця тривальність зоровообразного впливу, відмінна від музичного впливу звуку. У музиці образ розпливчастий. У кіно він — матеріяльний. І в той час як музика захоплює вас своєю стихією безформених образів, — вплив кіно не можна відокремити від цінности його пластично-просторової виразности. Тут образ цінний сам у собі. І коли мистецтво кіно чим раз ближче наближаються до мистецтва виявлення зорового ритму, то з другого боку воно впливає своїм особливим матеріялом.

Отже музична побудова фільму, що споріднює його з музикою, передбачав ще й де що своє, що належить тільки кіно.

Музика, кажуть, перетворює, уводить, синтезує; кіно-ж іще й конкретизує. Яке нечуване сполучення фантазії та факту. І ця матеріялізація фантастики перетворює мистецтво кіно — на мистецтво самодовлінне, автономне, що вміщає в собі всі инші мистецтва та доповнює їх.

Найдосконаліше втілення музики є симфонічна поема. Що — досконаліше втілення кіно, як запевняє Леон Мусинак, є кінематографічна поема, що в ній зоровий образ досягає найчастішого та найвищого напрудження, не користуючися з музики, а ні з инших мистецтв. Але це ще попереду. Тепер не минучі ще шляхи поступового наближення до цієї досконалости.

Кіно. 1927. № 12(24). Червень. С. 6–7.

О. Сорокін

МУЗИКА В КІНО

Питання про музичний супровід картини давно забирає увагу й музик, і кінематографістів. Проте й досі це питання не розв'язано.

Одні гадають, що музичний супровід картини мусить зробитися чимсь самостійним.

Для кожної картини, на думку цих, мусять писати спеціяльну музику, як оперові партитури, инші вважають за неможливе, з різних причин, так розв'язувати завдання, завдяки чисто технічним умовам обох мистецтв.

Ці останні захищають погляд легкого супроводу, як співзвучної мелодії, що підтримує картину.

Треба визнати, що спроба створити спеціяльну музику для кожного фільму не мала успіху. І всі шукання в цьому напрямкові перебувають в стані швидче проектів. Та й навряд чи можна так розв'язувати завдання, вже хоча-б через те, що тут немає місця самостійному розвиткові музики, бо не можуть цілком збігтися зорові та акустичні моменти. І коли навіть припустити, що довжину звуку можна прирівняти й тим самим ототожнити з довжиною кіно-образу на екрані, отже й надати звуковій категорії — «простороссти», то це тільки-но припущення. Адже справа зовсім не в тім, щоб встановити тотожність.

В даному випадкові більше значення має залежність музики від кіно. А в такій залежності музика втрачає закономірність свого самостійного розвитку. Зіставлення в такому випадкові музики в кіно з хореографією — теж мало переконує. Що правда, там музика — самостійна. Але-ж танок-рух у балеті й рух-образ в кіно зовсім не тотожні. Жест у кіно припускає ідею, натоді як жести хореографії є самі ідеї. А звідціля висновок — порушення творчої періодичности призводить музику, або до приниження свого завдання, або до порушення музикою творчого задуму режисера фільму. Бо-ж музичний ритм, розвиваючися за своїми власними законами в межах наданого йому часу, розбивається об ритм зорових образів, або підкоряє його собі. Отже краще слухатимемо музику на самостійних сімфонічних концертах, а в кіно дивитимемося картини Крім того гарний фільм має в собі свої власні музичні цінносте й не потребує на чужу допомогу.

Для таких фільмів (погані фільми не врятує жодна музика) роля музики зводиться до створення відповідної атмосфери, тої спасенної тишини, яка дозволяла-б скупчитися, щоб краще бачити.

Іще Бергсон казав, що призначення кожного мистецтва полягає в тому, щоб приспати активність сил, що діють в нас, і привести нас таким чином в стан слухняности, то-б то в стан уваги, що сприяє засвоєнню ідей, сприйманню ледве помітних переживань.

В цьому випадкові діяння музики, звичайно, виключне. її ритм, такти мають виключно допоміжну силу для скупчення нашої уваги на основному.

Така допоміжна роля музики в кіно — безперечна, поки кіно не оволодіє своєю власною музикою, поки, за влучним виразом Мусінака, ми не захочемо, споглядаючи гармонічне чергування зорових образів, затулити вуха, щоб цілком віддатися зоровим відчуванням, подібно тому, як у моменти слухання гарної музики в нас виникає потреба заплющити очі. Проте повторюємо, це справа майбутнього, а поки що нам потрібна така музика, яка допомагатиме дивитися фільм.

Нам здається, щоб найбільш вдалою музикою в кіно треба вважати таку музику, якої не чуєш, яка не «ілюструє» картину, але підтримує внутрішній зв'язок мінливих образів, яка допомагає запам'ятати минуле й полегшує вгадати майбутнє, яка дозволяє заповнювати порожні місця картини й зменшує надмірно великі написи. Словом, — музика, як щось службове, що не претендує на самостійність.

Музика, що турбується про недостатню виразність засобів кіно й прагне імітувати події на екрані, напр., барабани під час пострілів, або гра флейти під час свистків паротягу, чи ще гірше — просто биття посуду, це не музика, а какофонія. Така музика не допомагає, навпаки — заважає дивитися, бо вона руйнує потрібну в кіно тишу. Що до цього особливо вславилися оркестри з претензією на оригінальність. Але ця відсутність чуття міри доводить просто цілковите нерозуміння свого завдання.

Кращим досягненням музичного супроводу картини, гадаємо, можна вважати музику до картини А. Ганса «Колесо», зібрану в щось ціле з окремих речей нових музик, як напр., Флорана, Шмідта, Роже, Дюка, Відара, Венсена, Денді, Альфреда Форе. Автори цього музичного супровіду Хонегер та Фос — щасливо уникли сімфонічних спокус, зумівши пристосувати до нового мистецтва кіно—нове в музиці.

Приклад цих музик притягає увагу ще й через те, що вони зуміли використати свій матеріял, погодивши його з головною темою картини, уникаючи протокольної ілюстрації. Музика там, наприклад, де Сізиф (головна дієва особа фільму) розповідає про своє життя, про свою трагічну долю у відношенні до своєї дочки-приймачки, прагне відбити стан його душі, а не різні події, про які він розповідає.

Можлива, звичайно, й коротенька музична прелюдія, але з умовою, коли музика зуміє підсумувати головне в картині: Така прелюдія підготовлює. Зрозуміло, що для такого підходу до справи потрібна певна музична культура, здібність і вміння бачити картину. Й коли цього важко вимагати від творців музичної ілюстрації, то потрібна хоч-би наявність просто музичного смаку. Це застерігало-б від різних «тем та варіацій» — на зразок різних шумливих уподібнень подіям на екрані, або такого безглуздя, як музика з опери «Кармен» до картини тої-ж назви. Проте ми знаємо щось гірше: пристосування героїчної сімфонії Бетховена до героїчних вчинків ковбоїв.

Отже сполучення музики з картиною цілком законне, коли музики не прагнутимуть навантажувати своєю музикою картини й коли вони прагнутимуть своєю музикою виявити музику картини про картини, що не мають ніякої музики, звичайно, не варто й говорити).

Таке значення музики в кіно визнано всіма. Проте не менш визнано тепер і значення кіно для музики. Це, звичайно, окрема тема, але треба відзначити, що кіно, як ні одне мистецтво, дає можливість музикам знаходити там найхарактерніші теми сучасносте.

Й тут має слушність французький письменник Поль Ромен:

«Коли майбутнє кіно в музиці, — то майбутнє музики в кіно».

Усі мистецтва прагнуть відбивати нашу сучасність, і кіно в першу чергу.

Мова кіно, як і мова музики, не знає меж, що поділяють тисячі говірок земної кулі. Й немає нічого дивного в тім, що ці два остільки споріднені мистецтва прагнуть одне до одного й потребують одне одного. Завдання критики встановити їхні точні межі.

Кіно. 1927. № 15/16 (27/28). Серпень. С. 8–9.

Троль

ДЕЩО ПРО МУЗИКУ В НАШИХ КІНО

Гасло «музику в маси» дедалі набирав все більшої ваги, особливо в зв’язку з тим, що культурна революція голосно стукає до нас у двері. Адже музика могутній чинник цієї революції. — Тим часом, просунути серйозну музику в саму гущу робітничої маси є справа нелегка, бо ця маса ще не має змоги відвідувати оперу, концерти, вечори камерної музики. Ще по великих

містах цю справу більш-менш налагоджено: там є співочі й кобзарські капели, є великі оркестрові колективи й квартетні ансамблі, що дійсно несуть музику в маси, ознайомлюючи їх із кращими зразками класичної й сучасної музики.

Не те ми спостерігаємо в глухих провінціяльних містах, куди майже ніколи не навідуються ні опера, ні серйозні музики. Найбільше про що можна мріяти провінціяльний меломан, це про гастролі якої-небудь оперети, що культивуватиме на сцені літнього театру «Баядерку», «Рік без кохання» то що. Та ще є в нас кіно, де фільми демонструють із музичним супроводом. Як би музичну справу в наших кіно-театрах налагодити як слід, то вони б багато допомогли просунути в маси серйозну гарну музику. Тим часом, ніхто, здається, особливо не цікавиться тим, що й як грають наші кіно-музики. А вони тоді подають одвідувачам кіно-театрів таку музичну халтуру, що не витримує жодної критики, й не тільки не допомагає глядачеві краще сприймати зміст фільму, а навпаки ще й перешкоджає цьому. Самі заграні допотопні музичні п'єси, що їх виконували колись інститутки «уміляли» серця відвідувачів казьонних балів і концертів ще й досі мають притулок у кіно. Всі оті «Альпійські троянди», «Reverie russe» та інш., що дня крикливо й кріпко мугикають у кінозалах «милуючи» вухо невибагливого слухача. Ви можете почути цю музику завжди й скрізь, незалежно від того, який само фільм демонструють: чи це буде «Міс Менд», чи «Наполеон Газ», чи «Чашка чаю», — її однаково супроводитиме одноманітна допотопна музика, лише іноді розбавлена для «смаку» Собачим вальсом Шопена, чи «Рибачкою» Меєрберга. Цього року в зв'язку з демонстрацією фільмів «Поет і цар», «Декабристи»[5] наші кіно-музики почали культивувати музику Чайковського. Та краще вони її не чіпали б! Бо більшого безглуздя, як ілюструвати сцену дуелі Пушкіна арією Ленського («Куда, куда ви удалілісь»…), або сцену допиту декабриста Рилєєва в карному суді — вальсом «Чому Ленський не танцюєш»… — не можна собі уявити. Наші кіно-музики взяли Чаковського саме нецікаве, саме банальне, хоча пошукавши гаразд можна й серед його солодкувато-сумної музики, що дійсно пасує до настроїв миколаївської доби, знайти багато дечого цікавішого. Отже, їм не слід забувати, що музичний супровід фільму це мова кіно. Тим то й музику там слід давати серйозну, змістовну й глибоку, відповідну до змісту фільму. Скарбниця світової музики є надто багата й із неї без краю можна вибирати потрібний музичний супровід до того чи іншого фільму, що у відповідній музичній справі набуде й певного обарвлення. Водночас і музичний твір глядач краще сприйматиме в супроводі зоровах вражінь у такий спосіб. За поміччю кіно, й можна популяризувати й наблизити до мас серйозну, гарну музику. Адже маси зовсім ще не чули ні сонат Бетховена, ні фортеп'янових opus'ів Шумана, Шуберта, Ліста, Брамса, Гріга та інших великих музик, що їхні твори — чудова ілюстрація до багатьох фільмів. Навіть наші молоді українські композитори створили вже чимало фортеп'янних opus'ів, що можуть багато краще ілюструвати українські фільми, ніж скажемо, шумки Завадського, що в них теж дуже кохаються кіно-музики.

Звичайно, відмовитися від трафарету — не легко. Для цього потрібно бодай трошки бажання, бодай трошки музичного смаку та знання музлітератури. Отже, не пошкодило б, щоб Всеукр. Т-во революційних музик (кол. муз. г-во ім. Леонтовича) особливо його філії, що розкидані скрізь по містам, зацікавилися цим та допомогли налагодити музичну справу в ваших кінотеатрах.

Культура і побут. 1928. № 18. 6 травня. С. 6.

5. «Декабристи» (1926, реж. О. Івановський). — *Прим. упор.*

Ілько Жига

РОЗМОВНЕ КІНО

Розмовний фільм тепер не є не розрішеною проблемою. Багато років пішло на те, щоби утворити розмовне кіно, і зрештою, в цьому маємо успіхи.

Американська кіно-індустрія в першу чергу переустатковує свої ательє, робить контракти з акторами драми і опери з тим, щоби найскоріше випустити на ринок нову продукцію — сотні розмовних фільм.

Цікаво поглянути назад до молодої пора кінематографії і прослідкувати, звідкіль взявся такий чудесний апарат, що породив круг себе жорстоку боротьбу, поділив весь кіно-світ на два ворожих табори — за розмовне і проти розмовного кіна. Ця стаття не ставить собі за мету критичний розбір останнього технічного удосконалення апарату і можливости його примінення в кіно-мистецтві. Стаття присвячується виключно історії розвитку розмовного кіна.

* * *

«Скромна» цифра в 2 000 років віддалює Римського поета *Лукреція* (95–53 р. до христової ери), що перший в своїй знаменитій поемі *«О природе вещей»* накреслив *теорію кінематографічних явищ*, від другого «поета», що зумів підкорити своєму генію ритм природи і страшні по своїй силі рими електричности — *Томаса-Альви Едісона*, що на його долю випав щасливий обов'язок підвести підсумки досвіду поколінь. *В 1895 році Едісон дарує світові величезний винахід — «кінематограф».*

Але-ж кіно народилося німим і творці його стремлять до повного реалізму, хочуть подолати технічну обмеженість кіно-апарату

Спочатку пробували подолати німоту фільму зв'язуючи його з пристосуваннями які б передавали натуральні шуми, наприклад: шум вітру, морського прибою, звуки тварин і таке інше. Далі роблять спроби зв'язати кіно з грамофоном, а також утворити кіно-оперу, або кіно-оперету. Для цього одночасно з фільмом знімають рух дирижерськоі палочки, з якими повинні були бути в контакті заховані за екраном хори і окремі співці.

Однако, ці примітивні пристосування не дають бажаного, ефекту. Добитись абсолютного з'єднання звукових і світових явищ при такій системі не вдається.

Перший серйозний досвід в цьому напрямку належить Едісону, що знайшов засіб з'єднати фотографічний апарат з фонографом. Варто сказати, що думка про розмовне кіно з'явилась у Едісона кількома роками раніш, ніж народився «Великий Німий». *Кінематоскоп* випущений Едісоном наприкінці 1895 року є здійсненням його ідеї, яку він почав розроблювати ще в 1891 році. Це є вихідною тонкою для всіх послідовників.

В 1895 році брати *Люм'єр* демонструють у Ліоні свій апарат, а француз *Август Барон* випускає свій, надзвичайно цікавий винахід, в якому досягає майже цілком *сінхронізму*. В його апараті фонограф і кіно-апарат включені в одно електричне кільце і фонограф рухається електромотором, колектор якого приводиться в рух валом кіно-апарату. Рух одного залежить від руху другого.

В залежності од апарату Барона є показаний в 1901 році Гомоном *хрономегафон*, що складається з трьох частин: 1) — кіно-камери, 2) — ельшефона (співаючої машини) і 3) — повітряного насосу. Досвіди над утворенням розмовного кіна переводяться один за другим. В 1903 р. фірма «Местер» випускає свій апарат, де ельшефон і кіно працюють кожен самостійно і мають спеціальні електричні підойми для урегулювання швидкости руху і установки сінхронізму. Підойми регулюються механіком і на практиці апарат виявився зовсім непридатним.

В 1907 р. в Дрездені технік *Альфред Гейнце* винайшов новий апарат для розмовних картин. Із всіх робіт, зроблених у цій галузі робота Гейнце — найбільш цікава й дотепна. Він домагається повного синхронізму шляхом нанесення звуковик хвиль на плівку вже виготовленого фільму. Далі ми бачимо, що апарат Гейнце буде зразком, з якого ми маємо тепер цілком удосконалений апарат.

У таму ж 1907 р. з'являється кінемагрофон — автоматично розмовний синематограф збудований дуже просто, що працює по системі розмовної і співучої фотографії, так що кожен демонстратор може приступити до праці з цим апаратом без усякої попередньої учоби, про це говорить рекламна об'ява, що патентує цей винахід. Кінемагрофон з'являється в Москві вперше 11 грудня 1907 р., а в 1910 р. Гомон, про якого вже була річ, демонструє у Французькій Академії. Наук «Film parlant» апарат, що з'єднує грамофон в кіно і викликає зацікавленість усього наукового світу.

З рештою в 1913 р. за безупинної праці Едісона появляється *кінетофон*, що став попукою для виробництва руських розмовних картин. Ось цікава об'ява про перший сеанс кінетофона в Москві 26-го березня 1914 р. «Величайшее изобретение XX века *кинетофан* Томаса Альве *Эдисона*. Поющий и говорящий кинематограф. Монопольное право па всю Россию принадлежит А.М. Давыдову и И.А. Конюхову. С.-Петербург, Надеждинская, і т.д.».

Але як і всі попередні досвіди, цей величезний винахід XX віку не вже цілком удосконаленим. Дальше механічної іграшки і легкої забави вони не йдуть.

Почались роки імперіалістичної війни. Вони заховали під сукно всі нові проекти винаходів у галузі розмовного кіна. Виробника цілком задовольняються заробітком на кінохроніці, що поступає через операторів з передових позицій і військових, шпиталів, де члени «височайшей фамілії» із «власних рук» наділяють хрестиками обрубки гарматного м'яса. Виявилось, що перекошені *в німому* стражданні роти сірих героїв сфотографовані крупним планом вважають ще сильніш, ніж шансонетка, що співає на екрані, якою-небудь кафе-шантанною дівою.

І лише в 1919 р., коли скінчилась війна д-р *Дісо Енгль, Жозеф Мазолль і Ганс Фогт* беруться знову за дальше удосконалення розмови ото кіна.

5-ти річна праця не пройшла марно і закінчилась з великим успіхом. Вони розв'язують проблему, що при ній кінетограма і фонограма уявляють на одній і тій же ленті органічну єдність їхній винахід, що зветься «Три Ергон» основаного на трансформації звукових хвиль у світові, що одночасно з акторським виконанням відбивають на світопочувальній плівці, потім фіксуються звичайним фотографічним способом і з рештою, при демонстрації ленти знову трансформуються в звукові хвилі при допомозі особливих посилюючих катодних рурок. Всі винаходи в цілому дуже подібні в своїх основних рисах на радіо.

Та, не дивлячись на чудесні наслідки, досягнуті в винаході «Три Ергона» проходить ще декілька років лабораторної роботи, що не вийшла за рямці обмеженого кола спеціялістів.

І лише В 1928 р. розмовне кіно користується правам громадянства в Америці і частково в Німеччині.

Культура і побут. 1928. № 33. 18 серпня. С. 4–5.

М. Ірчан

НІМИЙ ЗАБАЛАКАВ

(Допис із Канади)

Справді, великий Німий забалакав! Досі мертвий екран американських кінотеатрів ожив. Актори не лише рухаються, але й балакають. Пишу ці слова безпосередньо після першої «живої» кіно-вистави в місті Вініпезі, на далекій американській півночі. Веду читача за собою.

Сеанс ще не почався. Галаслива американська публіка цим разом сидить тихо, неначе заворожена. Чекає в якомусь святочному напруженні. Світло гасне. В переповненій залі на дві тисячі глядачів, тиша неначе стала глибшою. На екрані, як звичайно, замерехтів напис: «Відчит скарбника». За ним — за столом дві постаті. Одна нахилилася до другої, щось шепоче. І враз до публіки:

— Тепер ми послухаємо відчиту нашого шановного скарбника…

Десь оплески, ніби за екраном заховалися люди. Скарбник встає, посміхається, «набірає духу», відкашлює. І починає свій відчит. Справжня публіка в залі регоче. Коротка фільма «Відчит скарбника» — комедія. Голос зовсім природній. Спершу глядачеві якось дивно. Голос не гармонізує з актором. Це тільки наша звичка. Ми на протязі довгих років звикли бачити на екрані німі картини. Але оте дивне враження дуже хутко затирається і ми зовсім забуваємо, що екран все ж таки залишився мертвим. Ми просто дивуємося, як досі могли дивитися на німих акторів.

— Чітко, повно відбивається кожне слово. Навіть шепіт. Навіть брязкіт посуненої шклянки. Навіть шелест паперу в руках.

Тисячна публіка мовчить. Вона дійсно заворожена. Враження сильне.

А ось звичайний «Кіно-тиждень». Хроніка з усіх усюдів світу. Олімпійські ігрища в Амстердамі Стадіон. Десятки тисяч людей. Біг до мети. Десятки тисяч в захопленні кричать. Заля кіно-театру переповнена криком. Потім відкриття пам'ятника генералові Фошові в Парижі. Промова президента Франції. Кожне слово долітає виразніше і повніше як в буденній вимові. Потім дефілада французького війська. Найменший стук ви чуєте. Рівномірні кроки салдатів, оклики полісменів, що стримують юрбу, гуркіт коліс гармат, що котяться по паризькому бруку, зовсім природній відгомін ударів підків, коли проїздить кавалерія.

Починається головна картина — довга драма з італійського життя, «Вуличний Янгол» з улюбленими акторами Чарлсом Фарсуюм і Дженетою Гейнор. Вони ще німі, не балакають, грають по старому. Але коли доводиться свистати їхню пісню «О, соло мія!», що повторяється декілька разів — свищуть сами. За це цілий час на протязі фільми грає великий голлівудський оркестр. Спеціяльно підібрана музика. Дійсно прекрасна! Місця» вініпезької оркестри, що досі грала підчас сеансів — порожні. А заля повна музики. Враження дуже сильне.

Після всього питаю, як це робиться. Розказують довго, та я, признаюся, не зрозумів, щоб і вам переказати. Зрозум в хіба те, що відгомін голосу й музики виходить з операторської будки одночасно з проміннями картини і відбивається від екрану до слухачів. Як? — цього ще не вміє сказати. Пишу безпосередньо після вистави. І бачу: в найближчому часі сотні тисяч Радянської країни побачать своїх вождів на. екранах кіно-театрів і слухатимуть їхніх промов. Побачать

і почують всіх з'їздів, заводи, фабрики, живі села, життя Червоної армії в різних моментах. А все це — має величезне значіння в освідомлю-ванні найширших трудових мас.

Бачу це в цій хвилині на далекій американській півночі і радію…

Зоря. 1928. Ч. 12(48). Грудень. С. 10.

І. Сип

ЩО ТАКЕ ТОНФІЛЬМ

Тон-фільм — слово нове. У перекладі на нашу мову воно означає звуковий фільм.

Про звукові фільми у нас знають дуже мало. Навіть спеціальна преса й та майже не пише й не писала про них. Правда, в журналі «Кіно» з рік тому точилася була дискусія навколо «тон-фільму» й палкі лицарі німого кіно з упертістю, вартою кращого вжитку, доводили, що «найбільше з мистецтв» не варт збагачувати «даром слова». Щоб обгрунтувати свої твердження, вони вжили всіх можливих і найбільш несподіваних доказів, починаючи з художньо-естетичних до адміністративно-господарчих включно. Може когось лицарі німого кіно й переконали, але життя та практика лишилися в цьому випадкові при своїй окремій думці.

В закордонній пресі все частіше й частіше вживається слово «тон-фільм». Кіно, що говорить, на Заході й в Америці вже не тільки технічна новина, цікава задумом, цінна можливостями й багата на майбутнє, а й винахід, що вже практично переводиться в життя.

Ось факти, що їх взято із закордонної преси.

Цього літа в Північно-Американських Сполучених Штатах 800 кіно були переустатковані для демонстрування «тон-фільмів». В Голівуді та Н'ю-Иорку 17 ательє працюють спеціяльно над виробництвом звукових фільмів. Віце-президент «Парамунт-Ласкі-Корпорейшен» каже, що через 5 років його фірма взагалі не буде вже виробляти «німих» фільмів. В три навіть чотири тузіні систем звукового кіно вже вкладені дуже значні капітали. Але-ж, завдяки тому, що системи ці поки що небагато чим відрізняються одна від одної, це може привести до серйозних конфліктів у справі патентів. Передбачаючи таку небезпеку, деякі фірми, наприклад, у Німеччині, пішли на згоду й створюють міцний синдикат звукового кіно, що вже зібрав у свої руки низку важливих систем.

Суто-музичним фільмом,тобто «тон-фільмом» без одногочасного супроводу його світовим фільмом гадають замінити оркестру, що досі з нею звичайно демонструються німі фільми. Цими музичними фільмами зацікавляться ті кіно-театри, що з матеріяльних міркувань не можуть утримувати оркестру.

Питання про майбутнє музичних фільмів стоїть, очевидячки, досить гостро. У кожному разі 80 тисяч осіб, об'єднаних в Американську Федерацію Музикантів, вже утворили фонд у 5 мільйонів доларів на захист своїх інтересів.

Музичний фільм такий же інтернаціональний, як і німий. Коли-ж на допомогу йому прийде слово, інтернаціональності його буде покладено край. Ось чому чужоземні кіно-підприємці поки що значно більше уваги приділяють суто-музичному фільмові.

Проте, є обставина, що дуже звужує галузь вжитку тон-фільму. Німий фільм можна легко обрізувати. Від цього він стає тільки коротший. В звуковому-ж фільмові кадри вирізувати можна лише в обмеженому розмірі, і це може робити, не вносячи в фільм різкої дисгармонії, лише той, хто добре знає музику.

Цілком природньо, що усунення хиб та труднощів прокату для фірм, що виробляють «тон-фільм» — справа дуже важлива.

Підійшовши до цього питання, треба спинитися ще й на другому, а власне: чому досі робились вирізки в фільмах?

Причин багато, а найголовніше тому, що фільми швидко зношуються під час демонстрування. Це стає в наслідок дефектів системи тих кіно-апаратів, що їх ще й досі скрізь вживають. Над виправленням цих дефектів, над заміною теперішніх апаратів на інші, з системою так званого «оптичного вирівнювання», працюють давно й уперто.

Справа йде про те, щоб на екрані кожний кадр здавався непорушним. Це досягається тепер за допомогою всім відомих, механічних засобів. Тепер намагаються замінити ці засоби н і нові — оптичні.

Вживані до цього часу кіно-апарати з оптичним вирівнюванням були складні й не утилітарні й тому не могли прищепитися.

Але вживання оптичного вирівнювання могло-б на багато зменшити потребу урізувати фільм. Крім того, це подолало-б старих ворогів фільму «дощ» та мигтіння. Воно дало-б ще й економію у витрачанні світла, а разом з тим і струму, бо це допо-могло-б урегулювати питання з перервами та вживанням «темних павз».

Одним словом, «оптичне вирівнювання» просунуло-б «тон-фільм» і в малі, бідні кіно-театри.

Такий був стан речей до цього часу.

Проте, він міняється з появою нового демонструвального апарату, що винайшов його у Ляйпцігу д-р П. Хатчек. Його апарат надзвичайно простий і, як запевнюють німецькі газети, з цього боку навіть не може бути більших досягнень. За вирівнювальну деталь в цьому апараті править люстро, що крутиться. Вживання його дає ідеальні наслідки. Процес демонстрування картини на новому апараті не складніший від теперішнього. Цей винахід усуне всі труднощі й стане, як запевняють, за основу виробництва звукового кіно, якому тепер залишається, таким чином, тільки зростати, зміцнюватися і завойовувати світ.

Такі останні відомості з фронту боротьби старого німого кіно та його молодого суперника.

Новонароджений конкурент великого німого зростає, як бачимо, просто на очах. Ця обставина повинна примусити поміркувати над майбутнім і нас. Крім скандальних історій з замовчуванням радянських винаходів у цій галузі, історій, що так скандально вславили Севзапкіно, у нас про звукове кіно ні слова не сказано. Теоретичні суперечки та дискусії, анкети й розмови — не в рахунок, звичайно. Але-ж на розмови та декларації у нас ніколи не скупилися.

Практично-ж справа протягом двох років не зсунулася з місця. За такого ставлення до справи ми ризикуємо знов залишитися в хвості. Коли й надалі ми будемо обмежуватися розмовами, то ми, що правда, будемо розмовляти, але кіно, на жаль, залишиться німим.

А це значить, що вже в найближчому майбутньому десятки й сотні тисяч радянських карбованців потечуть закордон.

Передбачаючи це, ми руба ставимо перед нашими кіно-організаціями питання: що зробили ви для того, щоб і наше радянське кіно заговорило?

Щоб не бути безпідставним і ствердити свою статтю фактом, — подаю фото новозбудованої фабрики тон-фільму. Цікаво відзначити, що це велетенське спорудження було збудоване лише за 90 днів. Фабрику цю розташовано на 20 гектарах і обійшлася вона 10 міл. доларів.

Отже, не на вітер же викинув кіно-підприємець Вільям Фокс ці гроші. Тому я ще раз кажу: що зробили наші кіно-організації, щоб зрушити з місця питання про звукове кіно?

Кіно. 1929. № 1(49). Січень. С. 7.

Л. Поляк

КІНО ТА МУЗИКА

Справу музичної ілюстрації по наших кіно-театрах, клубах та сельбудах поставлено дуже кепсько, а часто її й зовсім немає.

ВУФКУ, прикладом, вважає, що музика, це — накладні витрати по кіно-театрах і, наколи вимагається скорочувати витрати, в першу чергу, скорочується музику. Як видно, у декого складається певна недооцінка музики для кіна, зважають, що можна обійтися й без музики, що немов би потрібний лише добрий фільм — і глядач буде, а не замислюються над тим, що до доброго фільму потрібна і добра музична ілюстрація, добре й грамотно на музичний погляд підібрана до будь-якого кіно фільму.

Досвідом доведено, що навіть найкращий фільм без музики — не справляє відповідного враження, не так захоплює глядача, не зворушує його психологічного чуття. Взагалі, без музики кіно сумне.

Ми сподіваємося від кіна допомоги в боротьбі з некультурністю і бажаємо, щоби кіно для відвідувача було не лише місцем для розваги, але й місцем певного комуністичного виховання. Ось чому перед нами стоїть завдання звернути максимальну увагу на музику в кіно. Треба не тільки мати оркестри, щоб ці оркестри грали культурно, добираючи відповідно до кадру фільму ту чи ту мелодію Рівнобіжно слід ставити питання про темп демонстрування фільму, бо прагнучи збільшення кіно-сеансів, що корисно на комерційний погляд, ми зводимо художній бік фільму в радянському кіно на нівець.

Слід до кожного фільму, коли його випускається з фабрики, додавати відповідну програму, де було б визначено, які саме ноти потрібні по цієї картини, кадру і т. ін Отже лише за таких умов можна запобігти таких явищ, що мали місце два роки тому в Жмеринці, де підчас демонстрування похорону Леніна музика грала «Плач Ізраїля», а в Гумані нещодавно оркестра заграла «Боже, царя храни». Відомо, за вмілого добору музики і доброї ілюстрації, публіка виходить з кіна вдоволена і довго ще згадує картину.

У картині «Мати» в Одесі ілюстрували деякі кадри з гармоністами; музика була надзвичайно влучно дібрана, що справило на глядача сильне враження. Так само було й з добором музики до картини «Багдадський вор», «Розіта» й «Джиммі Ґіґінс».

По клубах, що повинні являти собою кузню культури в масі, справу з музикою поставлено здебільшою кепсько. Це можна пояснити, здається, тим, що клуб, маючи потребу в коштах, вважає кіно сеанси за джерело прибутку, звідси й халтурне подання фільму. На селі, здебільшого, стаціонарні кіно-устави не мають музики,

За кордоном, при найкращих кіно фабриках е композитори, які складають музичні програми для фільмів. Таку вимогу можна поставити й до ВУФКУ. Конче потрібно, щоб і при фабриках ВУФКУ були б композитори, які б складали музичні програми до фільмів.

Треба, щоб наші критики-рецензенти, даючи рецензію обов'язково давали б оцінку музики. Отже, це примусить замислитися над тим, як найкраще добирати музичну ілюстрацію, а це

додасть багато до художнього оформлення фільму. Через все це не можна вважати музики в кіно за зайву витрату, бо музика являє собою конче потрібне непоривне доповнення фільму.

Потрібно, щоб музиканти влаштували виробничі наради вкупі з кіномеханиками й адміністрацією для обміну досвіду з музики в кіно, подаючи свої вказівки та поради композиторам, що мають відповідати за добір музики ще з самого моменту випуску фільму на екран з фабрики.

Культвідділи спілок, агітпропи повинні притягти всі клуби До влаштування невеличких музичних одиниць, як от: дуети, тріо й т. ін. Такі музичні ансамблі безумовно сприятимуть більшому культурному впливові на робочу авдиторію.

Що-до музичної ілюстрації на селі, неодмінно треба прискорити влаштування короткочасних гуртків з селян, із селянських музикантів, щоб утворити з них відповідних художньо-музичних ілюстраторів для кіно-роботи на селі.

Агітатор. 1929. № 6. Березень. С. 53–55.

Леонід Урін

ПІОНЕРИ РАДІО-ФІЛЬМУ ТА ЗВУКОМОНТАЖУ

(До 1-ї річниці радіо-експериментальної драматичної студії РЕДС).

На Заході вже давно роблять спроби пересилання радіо звуко-монтажів (радіо-фільмів) і там в цій галузі вже є певні досягнення. За останній час у нас в СРСР, а. частково в УСРР, радіо-фільми починають посідати в програмі радіо-пересилань значне місце. Спроби пересилання раио-фільмів Дніпропетровська радіо-станція почала ще два роки тому, але звички запрошених для цього а торіз — професіоналів часто йшли всупереч інтересам радіо-мистецтва тому, що радіо-пересилання вимагає впертої лябораторної роботи над звуком та особливої точносте.

Все це викликало потребу в спеціяльній радіо-художній одиниці і Дніпропетровська радіо-станція рік тому зорганізувала радіо-експериментальну драмстудію, притягнувши до роботи в ній радіоаматорський молодняк.

На перших кроках своєї роботи студія поставила своїм завданням роботу над звуком, над пристосуванням його до радіо. Справа в тому, що пересилання майбутніх робіт студії, для того, щоб створити найбільшу ілюзію в уяві слухачевій, мало супроводжуватися звуковими декораціями. Проте, передавати звуки раді ом такими, які вони є в природі-неможливо. Досить зазначити те, що коли задуваєш перед мікрофоном сірника, то на слухача це справляє враження руху паротягу, а щоб передати враження кулеметної стрілянини, досить голкою ледве торкатися до коробки з-під цигарок. Усього цього дійшли шляхом довгих лябораторних шукань.

Крім роботи над звуком, студія має своїм завданням і роботу над словом, над чіткою ясною подачею його слухачеві. У цій роботі рад:о-актор стикається теж з різними капризами мікрофону. Так от, наприклад, мікрофон погано сприймає шиплячі звуки, кепсько передає хорове читання, крім того, чіткість звуку залежить від далекости. Уже ці деякі особливості радіо-пересилання говорять про те, що перед студією було і є багато роботи. Поруч з експериментальною роботою, студія заходилася коло виробничого пересилання радіо звуко-фільмів та літературних монтажів, базуючися на тих досягненнях у галузі звука й слова, що вона їх дійшла наслідком ляборaторних робіт.

Першим пересиланням радіо-драмстудії була інсценізована Шевченкова поема «У тієї Катерини», що йшла рік тому в поставі керівника студії, актора держтеатру ім. Шевченка — Кость Капатського. Другим пересиланням був водевіль «Общепонятна мова». Ця робота мала за свою мету працю над словом і майже зовсім не супроводжувалася звуковими декораціями. Слідом за цим іде найвидатніша робота студії: радіо-звуко-фільм «Дніпрельстан». що йшов рік тому підчас жовтневих свят. У пересиланні «Дніпрельстану» брала участь вся драм-студія, оркестровий ансамбль радіо-станції, спеціяльно запрошені солісти та ввесь технічний склад радіостанції.

За «Дніпрельстаном» ідуть: «Казка старого млина» Черкасенка (спроба ознайомлення слухача з героями п’єси через подачу характерних рис за принципом кіно-фільму), комедія Товстоноса «На перелазі», «Базар» Винниченка, фільми: «Червоний десант» за Д. Фурмановим, «В Китаї тихо» й інші. Студія не обминала явища громадського життя й прагнула, як можливо, відбити їх у своїй роботі. Роковинам українських письменників (Шевченка. Грінченка, Коцюбинського та інш.) були присвячені спеціяльні вечори. 22-го січня передано літ.-монтаж «День смерти Леніна», що його скомпонував Кость Капатський. У пересиланні цього літ.-монтажу брали участь актори театру імени Шевченка. Студія відгукалася і на злободенні питання сучасности, так-от, питання колективізації села вона ілюструвала радіо-фільмом «На нові рейки», шкідництво на підприємстві заплямував фільм «Дайош».

Отже продукція радю-драмстудії щодо свого ідейного змісту, завжди була спрямована на виховання пролетарської думки, правила за загально-доступну розвагу й дійсно наближала художні цінності до мільйонової авдиторії.

Значення радіо-драмстудії підкреслили IV-й з‘їзд спілки Робмис Дніпропетровщини та IV всеукраїнський з’їзд цієї спілки, що в своїх резолюціях вважають за потрібне звернути увагу на радіо-драмстудію і просять органи Наркомосу надати підтримки Дніпропетровській радіостанції, що експериментує нову галузь радіо-мистецтва, як радіо-фільм та звуко-монтаж.

За рік свого існування студія викувала певний кадр студійців, які пройшли стадію вивчення особливостей радіо-пересиланнн (Дерев‘янко, Бейнар Етьєн, Козлова. Радікорський, Урін, Торчишник, Моро, Іллін, Гольдфельд). Тепер вони з'являють собою кваліфіковану виробничу групу, яка при підтримці громадськости повинна набути певних організаційних форм, як перша в СРСР радіо-художня одиниця.

Зоря. 1929. № 9. Серпень. С. 28 –29.

В. Харченко

ЧИ НЕ ПОГІРШУЄ ЗВУК?

Протиріччя капіталістичного ладу, що призводять його до краху, мають у собі одночасно й елементи нової суспільної системи, яка розвивається в ньому. Капіталізм, розвиваючись, деформує старі мистецтва й викликає до життя нові, — що відповідають складним взаєминам, утвореним в наслідок його протиріч. Високий розвиток індустріялізму та інші, зв'язані з ним, явища дали наш мистецтво кіна.

Знаючи ролю індустріялізму в новому суспільстві, зрозуміла та увага до кіна, що ми йому приділяємо, як елементові комуністичної культури. Жодне бо з мистецтв не залежить так од техніки, як кіно. Сутотехнічні прийоми дають прекрасний мистецький ефект (напр., рапід-здіймання»). Кіно стоїть на грані інженерії та мистецтва, техніки та творчости, — тим то такі важливі для нього нові технічні винаходи, що збільшують його можливості.

Почавши з мавпування театру, кіно досить швидко почало ставати на шлях своїх великих досягнень. Можливості його тільки намітилися й, щоб здійснити їх, треба чимало часу.

Але зараз на порядкові дня стоїть питання про використовування нового винаходу, що його вже можна застосовувати до потреб виробництва. Мова йде про тон-фільм.

Потрапивши в Європі та Америці до рук капіталістів промисловців, — тон-фільм стає за сенсаційну новину й обертається на засіб до збагачення. Зрозуміло, що художня вартість продукції та проблема прогресу стоять тут на останньому місці.

Виробництво тон-фільмів іде лінією найменшого опору — шляхом повної театралізації їх. Повторюється стара історія німого кіна, — тон-фільм засвоює найгірші прийоми театру, не турбуючись вишуковувати свої власні шляхи.

І от виникають питання: чи потрібен плястичному мистецтву кіна звук, і чи можлива така комбінація цих елементів, належних до різних сфер впливу, без порушення суцільности його складових частин? Чи виправдається це механічне сполучення з економічного та естетичного погляду? Є ще багато таких думок, які показують різне ставлення до тон-фільму.

Визнаючи право на самостійне існування німого фільму, як мистецтва з своєрідними формами впливу, ми не можемо, з самого консерватизму, відмовлятися від того, що дають нам нові винаходи.

Як поруч із графікою в малярстві, є олія, акварела тощо, так і в кіні ми можемо мати німий, безбарвний, — поруч з тоновим, кольоровим, стереоскопічним фільмом.

Поки що головною вадою тон-фільму є його національна обмеженість, яка не дає змоги йому стати інтернаціональним в такій мірі, як німий фільм. (Спроби розв'язати цю проблему, шляхом виготування кількох звукових записів різними мовами, не можна вважати за хоч будь-яке розв'язання, серйозного характеру).

Все ж, дальший розвиток тон-фільму, на нашу думку, може подолати цю трудність. Складність монтажної роботи в тон-фільмах, що примушує відмовлятися від складних побудов, вплив слова, як головнішого елементу театру, — все Це призводить до театралізації перших спроб.

Але це необхідний етап розвитку, що так чи інакше мине, бо значеній тон-фільму та його можливості не вичерпуються театральними маштабами. Техніка слова у кіні буде така сама відмінна від театральної, як і техніка руху та міміки в кращих зразках німої кінематографії.

«Розмовне» кіно, що йде від театральної подачі й розуміння слова, явище тимчасове. Дальший шлях тон-фільму йде через неігровий фільм, що заперечує актора, і, використовуючи звуковий матеріял реальної дійсностям опрацює проблему звука зовсім у іншій площині. Так ми прийдемо до чітких форм організації звукового матеріалу, отже й слова, за цілком своєрідними принципами.

Тоді буде розв'язано проблему його інтернаціональності: слово не буде грати «пояснювальну» ролю, а буде складовим елементом фільму й матиме звуково-емоційний, а не логічно-абстрактний характер.

Тоді ми матимемо кіно, що дасть нам прекрасну комбінацію звуко-зорових образів, безмежно поширивши можливості фільму, і дасть змогу теории, нечувані в театрі та німому фільмові, культурні цінності. Але шлях до цього, справді синтетичного мистецтва, лежить через довгу і вперту експериментально-виробничу роботу її боротьбу з вульгаризацією, спрощенням та звужуванням можливостей тон-фільму.

Кіно. 1929. № 18(64). Вересень. С. 2.

О. Хомик

ПЕРЕМОЖНИЙ ЗВУК

Ідея звукового кіна в СРСР в найближчий час має перетворитися в дійсність. У Москві та в Ленінграді вже на Жовтневі свята цього року почнуть працювати спеціяльні театри тон-фільму. Там показиватимуть засобами радянської апаратури радянські звукові фільми. Винаходи радянських інженерів А. Шорина та Тагера дають нам можливість, не витрачаючи валюти на халтуру, мати власні, повноцінні, ідеологічно-цінні звукові фільми.

У нас на Україні також іде велика робота в галузі звукового кіна. На Києвській кіно-фабриці встатковують спеціальне ательє для фільмування звуків. Дві найближчі постави відомих режисерів ВУФКУ: Дзиги Вертова («Симфонія Донбасу») та О. Довженка («Земля») будуть звукові. У Харкові та в Києві передбачено встаткувати по одному (на перший час) кіно-театру для демонстрування тонових фільмів.

Таким чином, звукове кіно, ця новина, що захоплює й хвилює тепер усю Европу та Америку, є для нас проблема майже сьогоднішнього дня.

А в той час широкі верстви нашого населення так мало знають про ролю, принципи й історію цього досягнення техніки, що, поруч з авіяцією й радіо, має посісти одне з найпочесніших місць серед здобутків людства. Здебільшого думають, що звукове кіно є фільм, де люди говорять і їхні голоси чути в залі.

У звуковому кіні ми маємо не тільки механічне відтворення звуку та образу, не тільки сполучення грамофона з кінематографом. На ґрунті цього технічного досягнення на наших

очах народжується нове мистецтво, що посідає цілком нові, не використані досі засоби впливу на авдиторію. Німе кіно досягло деяких шедеврів зорового оформлення, але звук додає до цих ефектів нові, потужніші можливості впливу. До створення тонового кіна, розрив між зоровими враженнями та емоційним ефектом заповнював, звичайно, музичним супроводом до фільму. Але навіть найкращий акомпанімент не може дати тої максимальної точности та збігу зорового й звукового пляну, що є річ»! найпотрібнішою для художнього сприймання фільму. Оркестра є лише ілюстрація фільму, а не його органічна невід'ємна частина.

Тонфільм починає нову еру в цій проблемі. Звукове кіно знищує ілюстративні функції музики в кіні. Воно механізує й максимально забезпечує точність виконання. А, насамперед, воно збагачує ресурси нашої музики й робить їх майже необмеженими, подаючи в кіні всі звуки життя н художньо організуючи їх.

У той же час звукове кіно звільняє актора від багатьох ускладнень пантоміми та міміки, що з них, через брак слова доводиться так багато користуватися німому кінові

Усі ці моменти доводять нам, що відомий німецький кіно-режисер авангарду — Вальтер Рутман — має рацію, кажучи що «звукове кіно не є просто німе кіно плюс звук. Це є зовсім нове мистецтво, якого не було досі. Його суть лежить десь на грані між образом і звуком».

Успіх в Европі та Америці «Блазня, що співає», криється у цьому звуковому супроводі, такому новому й незвичному досі. Нас в тонфільмі хвилює відтворення звуків життя.

Кіно. 1929. № 18(64). Вересень. С. 2.

І. Гарбер[6]

ТОНФІЛЬМ УКРАЇНИ

Охопити таку велику тему зі всіх боків у кількох рядках — справа не легка і до цього питання доведеться нам повернутись ще не один раз.

Я обмежуюсь в цій статті тільки загальними зауваженнями та перспективами пристосування Київської кіно-фабрики для роботи в галузі тонового фільму.

Оскільки помітне та поважне місце займає тепер тонове кіно закордоном, свідчать хоч би такі цифри. В Америці вже на цей день з 20 000 кіно-театрів є до 6 000, що устатковані тоновою апаратурою. Щомісяця в Америці встатковують до 500 тонових кіно-театрів.

На повне устаткування тонового кіна мають витратити 300 000 000 доларів, з яких 66% іде на устаткування театрів, 33% на збудування ательє. Ці цифри доводять, що «великий німий» здає позиції тоновому кіну.

Правда, ці шалені темпи найбільш помітні лише в Америці. По інших країнах (Англії, Франції, Німеччині та Італії), де поважне місце займає кіно-промисловість, такого темпа нема

6. *Гарбер Іона Соломонович* (1889–1968) — кіноінженер. У 1912 — закінчив будівельне отд. Київських технічних курсів. У 1924–1926 — заст. дир Одеської к/фабр уповноважений ВУФКУ з будівництва Київської к/фабр і Одеського заводу «Кінап», в 1929 — його перший техн. дир. — *Прим. упор.*

й всі ці країни підходять до цієї справи дуже обережно, особливо Німеччина, яка в технічних питаннях нібито має можливість конкурувати з Америкою. Тут відограє величезну ролю патентний ажіотаж, цей неодмінний супутник капіталістичної системи, й всі свої вдосконалення кожна фірма приховує й не хоче їх виявляти. Характерним є той факт, що на сьогоднішній день в Америці до 62 систем тонового кіна, які експлоатують різні фірми та організації.

Справа з тоновим кіном в Радянському Союзі стоїть на сьогоднішній день так:

Навколо розв'язання питань тонового кіна працюють зараз два наших радянських винахідники. Винахідник інж. Шорин, він же директор лабораторії тресту слабих струмів, працює над удосконаленням системи свого винаходу в ляbrowsers ляораторіях тресту, й винахідник інж. Тагер в маленькій лабораторії ВЕІ (Вищого Електротехнічного Інституту).

Обидва винахідники вже давно вийшли з меж ляораторних шукань (головним чином Шорин) і тепер мова йде про удосконалення деталів і про випуск тонової апаратури для кіноорганізацій.

Великих успіхів в цьому напрямку досяг Шорин в своїй лабораторії, випускаючи комплекти устаткування для ательє, що складаються з двох апаратів: для записування звуку підчас здіймання та для синхронізації вже виготуваних фільмів.

Одночасно пророблюється проект сконструювання переносних кінокамер з устаткуванням для запису звуку на натурі, тобто за межами павільйону.

Перші спроби, зроблені в Ленінграді в напрямку демонстрування звукотонових фільмів, показали, що ми на певному шляху й наслідки робіт наших винахідників не поступаються перед закордонними.

Щодо вартості, то вартість апаратури в п'ять разів дешевша закордонної. Отже ми пішли правильним шляхом, що вирішили використати наші внутрішні ресурси.

Київська кіно-фабрика, за дорученням Правління, серйозно вивчивши цю справу, вирішила, що найбільш позитивних наслідків ми досягнемо, коли зв'яжемося з такою міцною організацією, як Трест слабих струмів.

Правління ВУФКУ склало угоду з Трестом, який має нам здати до лютого 1930 року повне устаткування для ательє та перевести ввесь технічний догляд за устаткуванням цієї апаратури.

ВУФКУ має також право на одержання перших переносних апаратів, а також пристосування для проекторів системи ВУФКУ.

Проте є ще велике завдання, що його нам слід розв'язати, — це будування ательє для тонового здіймання.

Це питання дуже важливе і його слід обережно розв'язувати. Досвіду будування таких ательє у нас майже нема, бо Ленінградське ательє ще не готове. Тому ми й не поспішаємо з цією справою. Зараз пророблюються остаточні проекти пристосовування під ательє половину склепу декорацій. До моменту прибуття апаратури, це ательє цілком буде пристосоване.

Коли досвіди з звукостійкими матеріялами дадуть позитивні наслідки, то можна сміливо сказати, що, починаючи з лютого місяця, ми зможемо розпочати нормальну роботу над виробництвом тонових фільмів на Київській кінофабриці.

За пляном, в першу чергу, ми маємо синхронізувати «Симфонію Донбасу», «Землю» і, частково, «Навесні».

Озвучування цих фільмів та часткова їх синхронізація — це велика і відповідальна нова робота, що перед нами стоїть, і тільки шляхом вивчення цієї справи, упертої, дружньої роботи в цій новій галузі, ми зможемо довести свій творчий ентузіязм та уміння впоратись з таким новим завданням, як тонове кіно в українській кіно-промисловості.

Кіно. 1929. № 19(67). Жовтень. С. 10.

І. Полонський

РИТМ КАПІТАЛІЗМУ

Боротьба за нову музику, що її перший розпочав Георг Гершвін своєю «Синьою рапсодією», знову посунулась вперед після того, як винайшли звуковий фільм. Ціла щ армія композиторів з винаходом звукового кіна посунула до Голівуду, працюючи на ниві звукового фільму…

Класики, що ще так недавно дивилися на джаз так, як старе покоління на буйну молодь, тепер вже не виявляють стільки призирства до джазу й їх ставлення до нього явно пройняте терпимістю, ба, навіть деякою долею зацікавлення.

Кіноательє Метро-Гольдвін-Маєр на деякий час перетягло до себе з Метрополітен Опери в Нью-Йорку одного з найвидатніших оперових співців нашого часу — Лауренса Тібета. Він виконуватиме провідну ролю в звуковому фільмові, під назвою «Пісня волоцюги» (Рогс Сенг), що його ставить реж. Лайонель Баримор.

В перервах між здійманням цього фільму — Лауренс Тібет своїм красивим голосом наспівує пісні славетного Едуарда Кліфорда, більш відомого під ім'ям «Юкілелі Айк» і не тільки не ставиться з призирством до мистецтва цього джазиста, а навпаки, заявляє, що Юкілелі Айк є кращий виявник американської народньої пісні.

На захист джазу став і відомий російський композитор та піянист-концертист Дмитро Тьомкин, що вславився своїми творами в Европі та Америці.

Дмитро Тьомкин заперечує, що джаз є ознака дегенерації музики і вважає його за вияв прогресу в музичному розвиткові людини.

Тьомкин, що так вдало поєднав клясичну музику з джазом для постав у паризькому Мулен-Ружі своїм новаторством схвилював увесь музичний світ. В його музиці для музичної ставити в Нью-Йорку Морис Гест в наступному з джазом.

В кіностудії Метро-Голдвін-Маєр Дмитро Тьомкин, разом з Альбертиною Раш, відомою американською балериною і авторкою балетних номерів кращих музичних комедій останнього часу, працюють над створенням нової школи балету, що виявляв би дух сучасної музики.

Їм дуже вдало пощастило скомбінувати повільний розмір менуета з джазом і створити новий танок, мішанину з балету й джазу, під вибагливу музику Дмитра Тьомкина, для фільму Метро-Голдвін-Маєр під назвою «Стрельбище» (Шутінг Галері).

— Неможна заперечувати, — каже цей композитор-піянист, — що джаз є також музика, як і клясична музика попередніх поколінь.

Музика перш за все є вияв психології доби. Стародавня музика, яку, звичайно, звуть і вважають за клясичну, виявляє психологію й настрої епохи та країни, що на їх тлі жив і творив певний композитор. Музика Шуберта відбиває сподівання, настрої та ідеали епохи Шуберта, країни Шуберта і т. д.

Ці настрої та ідеали, відбиті в музиці були б остільки ж доречні в наші дні, як критий фургон на галасливому Бродвеї, — засміявся Дмитро Тьомкин.

Джаз є музичний вияв психології сучасної Америки, — продовжував він, — її динаміки. В джазі більше галасу, ніж у спокійні урівноважені дня давнини.

В формі творів джазу немає стриманности — але й сучасне людство менш стримане, ніж наші батьки й прабатьки. Отже джаз дійсно виявляє дух сучасної людини, так само, як і музика Мендельсона відбивала в свій час дух своєї доби.

Сучасні композитори беруть все, що є кращого в старій музиці, — іншими словами вияв у музиці тих ідеалів, настроїв, що не змінилися і для нашого часу і комбінують їх з музикою наших днів, нашої психології, що прийшла на зміну старій, мертвій.

Гершвін був піонером нової школи — продовжував Тьомкин. Він перший зробив наступ на старе.

За його сміливим прикладом пішли інші, і тепер недалеко той час, коли джаз визнають за те, чим він є — за музику, що її породила наша доба.

Кіно. 1929. № 20(68). Жовтень. С. 13.

Проф. К. Регаме

МУЗИКУ В КІНО

Провадячи в Домі Вчених науково-дослідчу роботу над питанням про музику в кіні, я частенько відвідую кіно і не можу без суму думати про те, яку музику підносять там робітничій авдиторії. Найгірша справа по маленьких містечках. Важко змалювати ту жахливу музику, яку вибринькує піяніст на розбитому струменті. Що до центрів, то й тут не все гаразд. Замість гасла «музика масам», там здійснюють інше гасло: «халтуру масам» у найгіршому значенні цього слова.

В Будинку Вчених ми робили такий експеримент: підносили авдиторії кіно без музики та з музикою, навмисно безглуздою та фальшивою. Авдиторія була виразно незадоволена з кіна без музики. Коли-ж картина йшла під безглузду музику, авдиторія вимагала припинити її. В інших кінотеатрах маса мовчки слухала жахливу нісенітницю, або в кращому випадкові музику, не зв'язану органічно зі змістом картини.

Треба вжити негайних радикальних заходів, щоб усунути це жахливе явище. Поперше, треба негайно обслідувати всі кіна й відкрити курси підвищення кваліфікації кіноімпровізаторів. Але цього замало, треба зразу ж створити щось нове в цьому напрямі, і першу ролю в цій справі повинен грати Інститут ім. Лисенка, як одно з мистецьких вогнищ «культурного Донбасу».

Треба негайно створити виховання кіноілюстраторів та кіноімпровізаторів, бо найкращий супровід картини є імпровізація в високому значенні цього слова. Ідеал музичного супроводу є окрема музика до кожної картини, яку пише композитор на замовлення, але це вимагає великих витрат. А що більшість картин, що їх підносять масам, з ідеологічного боку не завжди

має певну цінність, то витрачати на такі картини великі гроші недоцільно. Значить, лишається широко запроваджувати імпровізацію та кіно-ілюстрацію.

Першу треба пристосовувати до художніх фільмів, де швидко змінюються ритми, динаміка дії та психологічних моментів. Що-ж до компіляції, то її можна вживати поруч із імпровізацією у видових та наукових фільмах, де дія тече повільно, що полегчує добір музики. Музику треба добирати надзвичайно старанно з найкращих зразків клясичної та сучасної літератури.

Як ілюстратори, так і імпровізатори повинні бездоганно технічно орудувати струментом, знати найрізноманітніші стилі музики й бути обізнаними зі зразками народньої пісні або музики різних народів. Імпровізатор повинен, до того ж, досконало знати ввесь цикл відповідних теоретичних наук та мати музичне почуття.

З усіх цих заходів я вважаю за потрібне насамперед негайно створити семінар та широко опрацювати Та видавати етнографічні матеріяли, бо тепер їх є дуже мало, а тим часом іде популяризація та ознайомлення мас із побутом багатьох народів нашого Союзу. До опрацювання цієї важливої справи береться Музично-Драматичний Інститут ім. Лисенка, присвячуючи їй найближче засідання управи. Але крім цього навколо такого важливого актуального питання, як музика в кіні. треба зосередити й широку громадську думку, в першу чергу робітництва, як основного відвідувача кіна. Це допоможе найти потрібний художній синтез у найбільш масовій галузі мистецтва.

Радянське мистецтво. 1929. № 8(27). 2 грудня. С. 2–3.

В. Корчак

«НІМИЙ» ЗАГОВОРИВ

Буйно зростав тонове кіно на Заході.

Спочатку Америка, далі старенька Европа — все піддається стихійному опануванню тонового кіна над німим своїм собратом.

Але там, на Заході, йде воно шляхами, що гостро відрізняються від наших. Ми не піддаємось так стихії. Поступово, крок .за кроком, придивляючись до вад та хиб там — робимо ми своє, власне тонове кіно.

Майже одночасно з Заходом ВЕІ — Всесоюзний Електротехнічний І-т в Москві та Ц.Л.П.З. — Центральна ляборaторія проводного зв'язку в Ленінграді почали .досліди в цій галузі. За п'ятирічкою, напрямок ляборaторних робіт зустрічав на своєму шляху тонове кіно, як відгалуження бездротового передавання відображень на віддалення та телебачення, й беручись за цю роботу не мали думки, що воно (тон-кіно) зросте в окрему, самостійну галузь.

В чому-ж полягають принципи тонового кіна?

Пригадаємо Едісонів фонограф. Це був дідок наших сучасних звукових записів. Ще років із 20 тому були спроби сполучити його з німим кіном, але тому, що підсилення звуку тоді було

можливе лише коштом погіршення якости його — спроби ці ні до чого путнього не привели. Винахід електронної лямпи (радіо-лямпи) розв'язав цю проблему.

Звукові етапи можна поділити так:

1) Сприймання й підсилення звуку.

2) Запис звуку.

3) Репродукція звуку по запису.

Звук сприймається мікрофоном, який перетворює звукові хвилі на електричний струмінь. Його підсилюють електронними лямпами (на зразок радіо-підсилювачів) й далі подають до апарату, що записує.

Записати можна на грамофонному диску, перетворивши електричний звуковий струмінь на механічні коливання голки, що дряпатиме цей диск. Цей спосіб досі широко вживають в Америці.

Другий спосіб — оптичний запис. Постійне джерело світла (електрична лямпа) дає світловий струмінь, який скеровується відповідною оптикою на кіно-плівку. На шляху цього світла стоїть прилад (осцилограф, кермова ячейка), що в ритм електричних звукових струменів, які подається з підсилювача до нього,— пропускаючи пропорційну кількість світла, затуляючи чи поглинаючи решту його. Світло, яке прилад пропустив, попадав на плівку і впливає на неї. Після виявлення одержують запис звука у вигляді смужки 2–2½ мм завширшки (коло перфорації) яка складається з рисочок різної інтенсивности, або запис «ялинкою» (трансверсальний). Цей оптичний метод якраз і розроблено в наших лябораторіях.

Відтворення записаних на грамофонному диску звуків відбувається за допомогою радіо-адаптера — прилада, голка якого простуючи продряпаним рівчаком диска, перетворює механічні коливання на електричні, які підсилюються й подаються до гучномовців, що стоять за екраном кіна.

Що ж до звуків, записаних на кіно-плівці, то вони відтворюються так: постійне джерело світла (електролямпа) скеровується через щілину на звуковий запис плівки, проходить через неї в більшій чи меншій кількості (пропорційно затемненню плівки) й попадав на фото-елемент. Властивість останнього полягає в тому, що він пропускає через себе струмінь пропорційно до освітлення. Таким чином, світляний струмінь перетворюється на електричний, який далі підсилюється й подається до гучномовців (як і запис на диску).

Ось схема того шляху, який має пройти звук від початку до кінця.

Щоб утворити потрібні акустичні умови, будують (чи пристосовують) тонові ательє. Стіни його роблять звуко-непроникливими, щоб сторонні шуми не перешкоджали роботі. Всередині ательє задраповано, на підлозі ковдри. Все для того щоб утворити найсприятливіші умови для звуку, щоб уникнути луни.

У нас перші тонові ательє закінчують будувати в Ленінграді та Києві на кінофабриках. Незабаром в Харкові, а влітку в Києві, в Одесі, Дніпропетровському та Сталіні мають працювати тонові кіна, де широкі маси трудящих не тільки побачать, але й почують його.

Яким же має бути тонове кіно — розмовним чи звуковим?

За кордоном домінує розмовне кіно: оперетки, водевілі, драми.

Заявки наших видатних кіно режисерів говорять про те, що ми маємо робити звукові фільми.

Коли з'явилося німе кіно, перші етапи його розвитку йшли за театром. Це були перші кроки. И лише коли усвідомили собі, що кіно є окрема галузь мистецтва, яка повинна утворити, відшукати властиві їй методи, шляхи — лише тоді кіно стало поруч з іншими мистецькими галузями.

Так само й тонове кіно. На Заході воно на перших щаблях свого художнього розвитку. Відтворення в кіні опереток, водевілів не зможе ніколи замінити театр, навіть піднестись до нього, бо в такому вигляді кіно є сурогат театру.

Ми хочемо обминути ці хибні кроки. Вони непотрібні нам. Шукаймо нових шляхів, свіжих, своєрідних! Тоді будемо певні, що звуковий фільм посяде почесне місце в мистецтві.

Звичайно, культурфільм матиме розмовну частину. Так само це не означає, що жодного людського слова ви не почуєте в звуковому кіні.

Вони будуть там, але складатимуть лише частку загальної тонової композиції

До переваг звукового кіна призводить і те, що розмовні фільми розуміли тільки ті люди, що знають певну мову. Це дуже зменшило б поле впливу кіна, утворило б мовні кордони, яких тепер кіно не знає. А тоновий фільм, так само як і німий його товариш, вільніше може нести в широкі верстви трудящих усіх національностей ідеї соціялізму, нового побуту…

Глобус. 1930. № 4(148). Лютий. С. 62–63.

Т. Сорокін

НА ІНШІ РЕЙКИ

Скільки б хиб не мав сучасний звуковий фільм, як би розмовне та тонове кіно не було подібне в сучасній стадії свого розвитку до жалюгідної пародії на театр чи оперу, словом, які б не траплялись помилки у відзвучуванні німого кіно-образу, проте всі, навіть, найбільш відсталі робітники кіна погоджуються, що кіно все ж мусить лишатися кіном, тобто перш за все мистецтвом, що в ньому домінує над усім зоровий вплив образу. Діялог повинен не послаблювати, а зміцнювати вираз образу, звук грає не самостійну, а службову ролю в розгортанні цілого, тобто основного задуму поставника.

І поскільки в такій поставі питання це нова форма мистецтва кіна, постільки й техніка, і методи роботи намічаються інші. Не вирішаючи наперед всіх можливих форм зорово-звукових композицій певного порядку, можна вже зараз сказати хоча б на підставі помилок, що еволюція німого фільму до розмовного неодмінно потягне за собою і зміну у методах роботи.

Сценарії. До цього часу сценарне лібрето, подане режисеру як самостійна закінчена річ, — у більшості випадків було лише базою для поставника. Ні для кого не є таємниця, що в процесі роботи, в моменти самого фільмування тої чи іншої сцени, через тисячі непередбачених обставин, — ці сцени можна було замінити на інші, що часто нічого спільного не мали з первісним пляном сценарія. У звуковому фільмові це стає майже неможливим. Образи звукового фільму не можна змінити під час з’йомки волею поставника, бо кожна зміна, після того, як лібрето звукового сценарія закінчене — визначала б зрив, порушення тої безперервности зорово-звукових сполучень, що їх місце точно визначене в часі. Розташовані наперед у певному порядкові чергування один за другим зорові та звукові моменти мусять лишитися такими й під час з’йомки. Тривалість кожної сцени для зору мусить бути в цілковитій гармонії з тривалістю встановленого звукового моменту, або потрібного музичного акомпаніменту. І коли в обробці лібрета звукового сценарія мусить бути цілковита договореність між сценаристом, композитором та поставником,

якщо, звичайно, останній не поєднує в собі всі ці три властивості, що дуже бажано, — тоді кожна зміна тих чи інших шматків вимагає попереднього погодження сльово-звуко-образу.

Монтаж. Так само всі знають, що ще більших змін можуть зазнати вже зафільмовані шматки або сцени під час монтажу, тобто під час роботи над негативом після з'йомки і тим самим, звичайно, ще більше порушується первісна сцена написаного сценарія.

Такі методи роботи над негативом зовсім неможливі в звуковому та розмовному фільмові, за винятком рідких щасливих випадків. Розмовні та звукові фільми значно більше від німих перебувають в залежності від законів часу. Те, що ми бачимо, мусить бути зафільмоване так, щоб слово або звук, що складали цілі сцени в попередній розробці лишилися такими на плівці і в остаточній редакції. Сценарій звукового фільму повинен передбачити всі шматки, що мусять без змін лишитися в зорово-звуковій композиції. Помилки, що були в попередній розробці зараз же позначаться під час склеювання шматків і щось виправляти тут дуже важко. Це не визначає, звичайно, що з останнім поворотом ручки апарату кінчається робота над фільмом. Деяка робота з ножицями в звуковому фільмові неминула. Вирізати фразу, або шматок фрази, а значить і якийсь відповідний шматок зорового образу, щоб прискорити ритм, або вставити шматок музичного акомпаніменту з іншого негативу, щоб зменшити ритм — буде в залежності від тих загальних вимог, що їх диктує необхідність.

Але ступінь таких послідовних виправлень буде дуже обмежений.

Декорація. Не позбавлені деякої своєрідности й декоративні завдання в звуковому фільмові, а тому й декоратори мусять змінити свої методи роботи. Перед ними стоять тепер питання не тільки архитектурного порядку, тобто будування ліній та обсягів, їхньої конструкції, а також і питання акустики. Вибір того чи іншого матеріялу, придатного з погляду акустики є необхідна умова при вирішенні звукових явищ під час з'йомки. А декорації, що не пропускають жодного стороннього звуку з боку до камери, де провадиться з'йомка певної сцени вже й зараз є необхідною умовою для багатьох звукових картин.

Актори. Вибір акторів буде залежати від цілої низки умов, що їх покищо не досить розроблено. Більш детальне розроблення цього питання незабаром покаже, які, наприклад, голоси найбільш придатні для мікрофону, чи потрібна театральна дикція, театральне підсилення голосу та інші театральні прийоми виразності мови, чи може кожний актор повинен буде залишити свої природні властивості в неприкрашеному вигляді. Нам здається, що останнє виходить із самої природи кінематографа і в недалекому майбутньому будуть шукати не тільки фотогенічну зовнішність, а й фотогенічні голоси. Крім того цілковита тиша під час з'йомки звукового фільма не дозволить вже режисеру провадити роботу з акторами під час самої з'йомки. Всі розпорядження режисера під час з'йомки будуть зведені до мінімальних умовних знаків, а тому все до найменших подробиць мусить бути передбачене й виготуване на репетиціях і актор повинен буде вміти повторити все в суворо одведені йому одиниці часу.

Таким чином все це вимагає від режисера різноманітних знаннів і величезного напруження, бо його робота ускладнюється участю в реалізації звукового фільму нових відповідальних робітників. Перш за все вже в попередній розробці звукового лібрета крім сценариста найближчу участь мусить взяти композитор, що його обов'язком буде створити спеціяльну музику до картини. Звичайно, музика звукового фільму буде мати інші завдання, ніж просто музичний супровід. Це буде акомпанемент у найкращому розумінні цього слова, побудований за симфонічним принципом і в його основу буде покладено звуко-зоровий образ, що виявляє основний задум режисера-поставника. Другий, новий співробітник, що матиме місце поруч з композитором — це спеціяліст-керівник звукового здіймання. І режисер, що його обов'язком буде контроль

та регулювання зорово-звукових моментів, повинен буде з цим відповідальним технічним співробітником щільно зпрацюватися.

Звідси само собою стає зрозумілим, якої кваліфікації повинен бути творець тонового фільму, яку ерудицію він повинен мати з усіх галузів знання, щоб дати справді хороший тоновий фільм. Очевидячки в зв'язку з цим перед ним не раз і не двічі повстане питання про ревізію метод роботи, про зміну їх і повсякчасне слідкування за новими досягненнями з техніки звукового запису. Інакше бо режисер працювати не зможе і життя примусить його скласти зброю й залишити стіни фабрики.

У всіх цих нових досягненнях техніки, що диктують нові методи роботи і підвищують вимоги до всіх учасників створення звукового фільму, — нині приваблює перш за все і більш за все покищо сама техніка, саме нове відкриття і тільки тому, що воно нове і з'явилося вперше. Проте, на дивлячися на всі ці цілком зрозумілі спокуси, ми повинні вже тепер мати досить тверезости, щоб попередити, що мистецтво не має нічого спільного з технікою і що технічні вдосконалення не визначають удосконалення в галузі мистецтва. Про це красномовно говорять всі сучасні звукові фільми і навіть найбільш технічно досконалі з них. Все це, треба признатися, покищо лише не що інше, як розмовні машини, або грамофони. Застосувати ці останні відкриття науки як засоби для вир

Кіно. 1930. № 12(84).Червень. С. 3.

І. Грабер

ТОНФІЛЬМ І ТОНКІНО

Пройшло вжа три роки з того часу, як в пресі заговорили про серйозні успіхи тонкіна за кордоном, а також про перші ляобраторні спроби наших радянських винахідників Шоріна й Тагера в цій справі. Ми маємо всі підстави зробити деякі підсумки стану тонкіна в радянському Союзі та його перспектив на найближчий час.

На жаль, тонове кіно, головним чином в галузі виробництва тонфільмів, по всіх кіноорганізаціях Радянського Союзу не посунулось як слід з мертвої точки й можна просто сказати, що серйозних наслідків фактично ми в цій справі не маємо.

За весь час існування тонкіна в нашому Союзі центральна ляборатория «ВЕО» під керівництвом інж. Шоріна, яка виключно займається виготовленням апаратури для тонкіна в нашому Союзі, — випустіла лише 4–5 комплектів проекційної апаратури (комплект для Ленінградського театру Совкіна, комплект для Харківського театру ВУФКУ, для Ленінградського ательє Совкіна й для Київського ательє).

Щодо звукозаписувальної апаратури, то після великих об'єктивних труднощів ця ляборатория випустила комплект апаратури для Ленінградського тонательє Совкіно, комплект для Київської кінофабрики й комплект ляобраторного типу є в самій лябораторії інж. Шоріна.

Таким чином на весь Радянський Союз ми на сьогодняшній день, себто через 3 з лишнім роки після того, як серйозно заговорили про роботи наших винахідників у цій справі й коли закордоном вже почали демонструвати картини, ми маємо лише два стаціонарних апарати для практичної роботи по ательє й три проекційних установки по театрах (Ленінград, Харків,

Москва). Московський театр, між іншим, працює на закордонній апаратурі «Симплекс», яка випадково попала з Америки для демонстрування та продажу в СРСР.

Наведені цифри показують нам той жахливий стан, в якому опинилися всі майже кіноорганізації, не маючи апаратури як для експериментальної роботи, так і фактичної роботи для запису звуків і відтворення їх.

В той час, коли в плянах своїх робіт виробничі закордонні бази, — передбачають 80–90% й перехід виключно на виробництво тонових фільмів, наші кіноорганізації намічають їх на 30–31 рік невеликим відсотком від 2 до 10 і то без упевнености в виконанні цих мінімальних завдань.

Ще до сьогодняшнього дня для роботи щодо озвучування фільмів, яку можна покищо кваліфікувати лише як експериментальну, треба обов’язково їздити до Ленінграду (ляборaторія «ВЕО») й там у порядку черги працювати з великими перебоями та труднощами (група Рома — «П’ятирічка», група Вертова «Симфонія Донбасу»).

Про пересувну апаратуру, якою закордоном користується перша-ліпша виробнича база вже протягом 2-х років, нам покищо й думати не доводиться.

Не краще стоїть справи з підготовкою програм для тої невеличкої кількості тонкіно-театрів, що ми їх маємо, а також з підготовкою сценаріїв для тонфільмів.

Обмежитись програмами дивертисментного характеру — це значить свідомо скомпромітувати всю справу тонкіна. Це можна було виправдувати лише як експериментальну ляборaторну роботу й лите в перші тижні відкриття першого театру в Ленінграді. Йти ж на далі таким шляхом втягнення широкого масового глядача не можна й не слід.

Ми, на жаль, опинилися в такому становий, коли, не зважаючи на те, що у нас є лише 3 театри в Союзі, ми все ж не маємо що демонструвати.

До постав, що їх зараз провадиться і що їх можна віднести до категорії монументальних, належать «Добре живеться» Пудовкіна й «Симфонія Донбасу» Вертова.

Про якість цих картин і час їх випуску зараз говорити рано, але, безперечно, про все, що буде далі випущено та мають випустити протягом ближчих місяців треба говорити, бо воно не забезпечує навіть з театрів Союзу.

Таким чином стан з програмами загрозливий і ця загроза, як і в німому кіні, полягає в сценарній кризі. Тут, на жаль, ми можемо опинитися ще в більш жахливому стані, ніж з відсутністю сценаріїв для німих фільмів. В той час, коли ми маємо вже деякий досвід при створенні сценаріїв для ігрових німих фільмів, то в галузі тонкіна ми ніякого досвіду не маємо. Коли ми тепер не вживемо зверхударних кроків для організації цієї справи, то ми будемо мати нову «сценарну кризу» й нові прориви на фронті тонового фільму. Нарада в цій справі з представників усіх худ. відділів та сценарних майстерень кіноорганізацій, на нашу думку, дуже доцільна була б і практично обміркувала б загальні настановлення, а також спричинилася б до обміну досвідом у цій справі.

Переходячи до основної справи — утворення кадрів для майбутньої роботи по тоновому кіну, ми тут бачимо повну непідготовленість, розгубленість та безпляновість усіх без винятку кіно-організацій Союзу.

Великим недоліком в роботі в кіновиробництві взагалі, особливо в розмовному та тонкіні зокрема треба вважати таке явище, коли ми для розв’язання технічних проблем не використовуємо закордонного досвіду.

В той час, коли в інших галузях господарства та промисловості нашої країни закордонний досвід та експертиза займають велике й значне місце, в той час, коли сотні закордонних

інженерів та техніків запрошуються до нашого Союзу для роботи на підприємствах нашої промисловосте — кіно-промисловість, на жаль, цього заходу не використовує, а особливо для такої, зовсім нової для нас суто-технічної справі, як тонкіно.

Треба підкреслити та признатись, що до цього часу справами тонкіна кожна кіноорганізація займалась випадково, без твердих плянів та орієнтування хоча б в перспективі на рік.

Здебільшого кіно-організації не мають навіть відповідних реальних асигнувань на цю справу і в п'ятирічному пляні кінопромисловости ця справа теж займає випадкове, не обґрунтоване місце.

Все це вимагає, безумовно, більш серйозного й відповідальнішого підходу з боку керівників кіно-організацій до розв'язання основних справ тонкіна, ніж це було до цього часу. Без серйозного підходу до цієї справи тонкіно й надалі буде на амплюа безпритульного й ми ввесь час будемо в цій справі відставати в темпі розгортання цієї нової галузі кінопромисловости. Особливо треба запам'ятати ще й те, що тоновий фільм жодній країни в світі не може принести стільки користи, як нашому Радянському Союзу, де провадиться така грандіозна перебудова всього промислового, побутового та культурного життя 6-ої частини світу.

Отже, завданням сьогодняшнього дня повинно бути:

1. Утворення серйозної виробничої бази тонапаратури при «ВЕО», або при іншому трестові,

2. Негайна підготовка основного технічного персоналу, сценаристів, і

3. Використання закордонного досвіду та притягнення закордонних фахівців кожною кіновиробничою базою нашого Союзу.

Вміщаючи статтю т. Гарбера, редакція просить так саму управу ВУФКУ як і робітників фабрики висловитись з приводу неї в найближчих числах нашого журналу.

Кіно. 1930. № 12(84).Червень. С. 4.

БАЛАКАНИНА ЧИ ОБРАЗ?

Чи не найбільшою помилкою кіна було те, що воно з само-мого початку стало на невірний шлях, — взявшись за відбивання в картинах словесного тексту сценарія. Ця літературна метода обробки матеріялу, не властива природі кіна, швидко призвела його до двох основних хиб:

1) до невміння знайти щось таке, що могло б замінити виразність слова,

2) до неможливости цілком звільнитися від допомоги слова.

Та й вся подальша історія фільму, власне кажучи, зводилася якраз до звільнення від засилля слова, до боротьби за свої власні форми виразности.

Вміти не розмовляти за допомогою літературних прийомів на екрані, а переконувати безпосередньо силою зорового образу, — стало досягненням кращих майстрів екрану.

Все завдання полягає в тому, щоб вміти складати німі шматки фотографованої дійсности, вміти зогріти їх власним почуттям, соціяльним змістом і побудувати їх в такому ритмічному взаємовідношенні в часі, щоб рух набрав сили потрібної переконливости.

Ті з кіноробітників, хто мав успіх в цьому, уникали непотрібного кіноматеріялу.

Дякуючи вдосконаленню кіно-техніки, весь світ раптом заговорив у кіні. З нечуваною силою слово увірвалося в німу природу екрану. До того ж ми дістали можливість не тільки бачити (читати слова), або ловити їх захований зміст, але й чути їх.

Цілком зрозуміло, що техніка нового відкриття надзвичайно цікава, що «розмовна машина», як вона є, може бути ще привабливіша, ніж винахід самого кіна колись. Але ми не повинні забувати, що ці два засоби відображування дійсности мають свої особливі закони і межі виразности.

Всі ці так звані стовідсоткові розмовні фільми, що заповнили собою екрани — Америки і поступово заповняють Европу, — не що інше, як жалюгідне наслідування драми, опери та балету. Зрозуміло, що всі ці крамнички метких ділків нічого спільного не мають з новими можливостями художньої виразности нового кіна. І не в цих, звичайно, на 100½, розмовних фільмах треба шукати вирішення застосування в життя нового винаходу.

Перш за все, поскільки мова йде про кіно, не образ повинен грати службову ролю, як це робиться теперь у дев'яносто дев'яти випадках, а слово. Майбутній розмовний фільм по старому повинен справляти враження картинами, а не словами. Вчинки й факти, розведені словами, вмирають на екрані, розвиток кінематографічної дії спиняється, німий вираз губить свій зміст. Зрозуміло, що жодний розмовний фільм не повинен відбуватися в умовах театру, повторювати цілком готові вистави. Єдине, що можна сказати в цій стадії розвитку, тон-фільму, — це те, що роля слова повинна бути допомічною, збільшувати виразність образу, а не послаблювати його. Значить і тепер,все завдання полягає не в текстуальному відбиткові написаних драм, а в такому побудуванні слово-зорового матеріялу, в такому ритмічному розташуванні слово-часу, коли образ сам вимагає доповнення слова. Тоді і слова, змонтовані в їх новому сполученні з образом, матимуть тисячі нових і нюансів невідомої досі ще виразности.

…Я йшов з великим упередженням, каже французький критик Прево, дивитися розмовний фільм з участю Мері Пікфорд та Д. Фербенкса «Приручена мегера» за п'єсою Шекспіра. Але я помилився, бо я там не знайшов не тільки всього тексту, а навіть і половини його, навіть чверти. Слова зберегли лише для того, щоб підтримати саму структуру п'єси, їхня роля зводилася швидше до ролі написів. Але-що найголовніше — продовжує критик, я не помітив цього скорочення тексту, бо словесна виразність була переведена на мову іншої виразности. Більш того, мені здавалося, що можна б ще пожертвувати словами, від чого виграли б і суцільність кінематографічного цілого і, може, виразність решти слів.

І це зрозуміло, бо ми з інших прикладів вже знаємо, що коли говорить якийсь персонаж — дія спиняється, а коли розмовляють двоє, стоючи один проти одного, — вся увага зосереджується саме на тому, хто мовчить, бо лише ця мовчазна гра виразна.

Дехто приходить тепер до висновку, що взагалі за найбільш вдалі можна вважати ті місця сучасних розмовних фільмів, де окремі фрази та репліки доведено до мінімуму і вони відбуваються не більш, як п'ять секунд.

І це знов таки зрозуміло, бо навіть за одночасного відбивання слова та образу на екрані — ці п'ять секунд не зв'язують артиста, не спиняють дії, не порушують потрібного ритмічного розвитку зорових образів.

І чи не тому за найбільш вдалі, в сучасній стадії розвитку розмовного кіна, вважаються місця, що в них слова зведені до найкоротших фраз

Тов. Довженко в новій своїй роботі «Дніпрельстан» намічає до розробки за допомогою звукового кіна перегукування двох людей з протилежних берегів Дніпра. Він проектує монтувати людину, що робить звук — клич, потім луну цього кличу, що розноситься по річці, тихий краєвид у тумані, та другу людину, що відповідає на цей клич з протилежного берега річки.

Не важко зауважити структуру цього зорово-словесного монтажу. Вона у всякому разі не в славетній стихійності. За її основу покладено самостійний вираз звуко-слово-образу, що по новому трактує дійсність, її поетичний зміст та значіння.

Т. Сорокін

Кіно. 1930. № 13(85). Липень. С. 5.

Ф. Фомічева

НІМИЙ ЗАБАЛАКАВ

За останні роки американське кіно зазнало справжньої технічної революції: «Великий німий» уступився зі свого місця перед звуковим образом.

Центр американської кінематографії — Голівуд з самого галасливого міста в Сполучених Штатах обернувся на місто мовчанки. Неодмінний помічник режисера, що до цього часу, гучно виголошував у рупор накази акторам та робітникам, тепер мусив здати свій рупор й себе самого до архіву. Його місце посіла мовчазна людина, що сидить у шкляній звукотривалій будці й подає артистам умовні світляні сигнали.

Ця людина знає всі таємниці звуку. Він керує звуковим зніманням фільму і носить в Америці пишну назву звукового інженера. Зі своєї будки він пильно стежить, крізь потрійне шкляне вікно за дією, що розгортається у знімальному павільйоні. На вухах в нього вдягнено найчутливіші мікрофонні приладдя, що подають йому з абсолютною точністю всі звуки, що повстають на сцені.

Перед ним стоїть велика розподільна дошка з силою різних вимикачів, кнопок та регуляторів. За допомогою цих механізмів він зміняє силу звуку, тональність, прискорює або затримує мову акторів в той момент, коли її записується на плівку в кіно-апараті.

Майже всі системи звукового кіна, що їх ще 6 місяців тому вважалося за найдосконаліші, тепер відкинуто.

Півроку тому знимання робили на кіно-апаратах, що їх разом з операторами було замкнено в шкляну камеру. І оператор, обливаючись потом, виглядав з тієї камери, як водолаз зі свого колпака. Ці камери мали призначення глушити шум апарату. Тепер кіно-фабрики встатковують спеціальні апарати, що коштують по багато тисяч доларів.

Ці апарати працюють абсолютно безшумно за допомогою електричного мотора. Оператор більше не «крутить». Його праця полягає лише в правильному наставленні апарату, виборі дистанції тощо.

Знимання в ательє майже цілком замінило працю на вільному повітрі. Нові ательє мають велетенські розміри. Стінки в нього зроблено зі звуконепроникливсго матеріалу. Двері оббито

товстим шаром повсті. Жоден звук з назовні не проходить в ці «фабрики мовчання». Сцени в ательє обертаються на безшумних шарових підшипниках.

Розміри сцени остільки значні, що там вільно можна влаштувати інсценування автомобільних перегонів або великі військові баталії. Ці нові ательє з прекрасною вентиляцією, засліплюючою кількістю освітлення, з «власним» вітром, дощем, хмарами й сонцем дають можливість розигрувати всілякі сцени в перших ліпших обставинах — від морського пляжа до гірських краєвидів.

Цілий арсенал шумових інструментів відтворює всі звуки, що їх дає натура.

Нові апарати не знимають на ту саму плівку й образ і звук.

На бинді, що проходять крізь оптичний знімальний апарат, лишають «порожню» смугу з одного боку міліметрів зо три завширшки. На цю смугу потім буде записано звук, що його підчас знимання реєструється на окремій бинді й одночасно на фонографі. Це роблять для того, щоб режисер міг в бажаний момент, зупинивши знимання. прослухати звукову частину сцени, що її зазнято.

Великий звуковий фільм має завдовшки 2–3 тисячі метрів. А на його знимання витрачають від 30 до 150 тисяч метрів плівки.

Отже глядач побачить лише 1/10, а часом лише 3/100 частину зазнятого матеріялу.

Щоб уявити собі розміри велетенської роботи, скажемо, що безперервне демонстрування всього сирового матеріялу, що його зазнято для одного майже фільму, забирає від 1 до 5 доб.

Обидві бинди: оптичну й звукову закладають після знимання в спеціяльний апарат «мевіолу», що дає одночасно образ на екрані й звук через гучномовець. Тоді беруться до монтажу фільму, що забирає не менш кількох тижнів.

Коли фільм остаточно змонтовано, з його друкують копії, при чому звуковий запис накладають на «порожнє» місце оптичної бинди, й в такий спосіб одержують для експлоатації звуковий фільм на єдиній бинді.

Але, технічна революція в галузі кіна йде ще далі. За останніх три роки з'явилося в Америці кілька цілком практичних робіт кольорового кіна, що подають натуральне забарвлення на екрані. Тепер в Америці ставлять силу картин за цим методом.

Іще цікавіша остання новина стереоскопічне кіно, що дає об’єкти на екрані в трьох номерах і зберігає перспективу.

Серед винахідників стерео-кіна на першому місці стоїть американець Снур, що працював над своїм винаходом 14 років. Замісць стандартової кіно-бинди, що має 35 міл. завширшки. Снур використовує 65-ти міліметр, бинду, а до того застосовує в своїх апаратах спеціяльні об'єктиви.

В наслідок цих заходів він подає на екрані образ у 5–6 разів більший за звичайний. Поле зору розширюється до норм, звичайних для людського ока. Ми бачимо об'єкти в нормальних розмірах, в трьох колірах і в просторі…

До того, як кожний кадр затримується на екрані в 4 рази довше за звичайну проекцію. Усе це збільшує натуральність і чіткість подачі образі на екрані.

Демонстрування першого фільму за методом Снура, наробило такого галасу на всю Америку, що його можна порівняти хіба з тим фурором, що його зробили в свій час перші кіно-фільми 35 років тому.

Мистецька трибуна. 1930. № 11. Липень. С. 12.

ПРОБЛЕМА ТОНСЦЕНАРІЯ

Теорія тонфільму — справа майбутнього, що вимагає довгої і дбайливої розробки.

Проте тепер дуже до речі й вчасно поставити низку принципових питань, що намічають деякі віхи майбутньої роботи.

Сполучення кіномистецтва з мистецтвом звуків, що складається з музики, мови, співу, різних шумів та звукових побудовань, — ставить перед нами в першу чергу питання про сценарій систематичного твору, що намітив би та визначив взаємини елементів, з яких складається цей твір.

Тут треба одразу ж перелічити низку небезпек і, так би мовити, «закрутів», що ставлять нове мистецтво в небезпечний стан.

Перший закрут — звичайний режисерській — розглядає нове мистецтво, як старе німе кіно з деякими звуковими додатками, що ілюструють дію на екрані.

Ця помилка зменшує та знецінює значіння одного з елементів тонфільму — звука та значно скорочує його художні можливості.

Другий закрут — протилежний першому ставить звук на перше місце, розглядаючи тонфільм, як твір перш за все звуковий, що ілюструється дією на екрані.

Друга московська звукова програма наочно показала банкрутцтво цього принципу, викликавши обурення проти недоброї фотографії недбалої композиції кадру та наївного монтажу (див. наприклад стенограму першої конференції робітників звукового кіна, що відбулася в Москві 25–30 серпня ц. р.).

Проте, і на заході, і у нас дуже міцно тримається погляд, що тонфільм мусить бути побудований на звуковій темі (пісня, гра на якомусь музичному інструменті, дзвін кайданів тощо), що є основою фільму, приділяючи, таким чином, зоровому побудуванню друге місце.

Третій закрут — театральний, що трактує нове мистецтво, як імітацію театральної дії (оперної, балетної, драматичної), що її рямки поширюються оптичними можливостями кіна.

Перелік всіх помилок можна було б продовжити, бо кількість їх зростає з кожним днем, псуючи та перекручуючи концепцію тонфільму.

Між тим нове мистецтво вимагає цілковитого використання всіх своїх можливостей, що їх можна здійснити лише шляхом його синтетичної практики.

Така трактовка розглядає тонфільм не як механічне сполучення, що припускає вільне тлумачення ролі одного з його елементів, а як органічне ціле, що виникло на основі повного злиття зорового та звукових побудовань.

Сценарій тонфільму, за цим принципом, обертається на партитуру з лініями зоровою та звуковою, що розгортаються самостійно, але ведуть до одної мети.

На зразок цього композитор, що пише оркестрову партитуру, дбає за обробку партії кожного інструменту, маючи, проте, весь час на увазі загальну звучність оркестри.

Ця аналогія, розгортаючись далі, припускає рівномірне сполучення двох ліній, але припускає й акцентовку одної з них і навіть павзи звука та екрану.

Тут ми приходимо до синхронного та асинхронного принципу монтажу.

Перший вигляд цілковитого збігання слухових вражінь з зоровими: наприклад, образ дитини, що плаче, супровадиться звуками його плачу.

Другий припускає перенесення та незбігання елементів, необмежено поширюючи монтажні можливості.

Наприклад, дитину, що плаче, можна монтувати з шумом поїзда, що її налякав, плач дитини може супровадити показ цього поїзда, окремих його частин та моментів руху, зовсім змінюючи емоційне забарвлення того чи іншого явища за задумом сценариста.

Асинхронний монтаж дозволяє значно поширювати кадр, що перестає бути зорово-відокремленою одиницею.

Автор цих рядків написав у свій час музику до фільму «Арсенал», використавши в кількох випадках принцип асинхронізму.

Купка п’яних петлюрівців, що танцюють гопака, супроводилася справді гопаком. Але дала, коли з’явилися заарештовані червоні, яких вели на страту, і підчас самої сцени розстрілу, гопак продовжувався, поширюючи кадр і даючи образ продовження п’яної оргії, що на її тлі відбувається розстріл.

Такі прийоми своєю контрастністю, звичайно, роблять найсильніший емоційний вплив за принципом Парфенівської реакції. Синхроновий принцип є, звичайно, конкретний випадок асинхронного, якого він зовсім не виключає.

Треба лише дуже обережно вживати його в тих випадках, коли цілковитий збіг зорово-звукових вражінь виправдується необхідністю.

Виробнича практика має розв’язати питання, коли треба вживати той чи інший принцип.

Але вже зараз можна сказати, що відмовлення від одного з них значно скоротить художні можливості тонфільму.

Друге питання, що його розв’язати може теж лише практика, — питання про ролю і місце в сценарії окремих звукових елементів — музики, людської мови та неорганізованих шумів.

Ігор Белза[7]

Кіно. 1930. № 17(89). С. 11.

ЗВУКОВЕ КІНО

Ми вже казали, що сучасний 100%-ий розмовний фільм, який швидче експлоатує новий винахід, аніж його використовує, щоб викрити нові художні прийоми — має бути не вдалий. «Ділові люди» гарячково викидають на ринок ці на 100% заповнені розмовною балаканиною «тальки» — не розуміють, що ця балаканина заважає дивитись на картину, спиняє дію, порушує рух образу, тобто руйнує кінематографічний ритм, той Творчий ритм, що в значно більшій мірі ніж плястичний бік образу сприяє успіхові картини.

Не будемо ж обдурювати себе тим, що вдосконалення розмовної машини змінить цей стан речей, бо лише цілковита зміна принципів самого побудування такого кіно-видовища зможе дати бажані наслідки.

7. *Белза Ігор Федорович* (1904–1994) — український і російський музикознавець, композитор, історик культури, педагог. Засл. діяч мист. РРФСР (1974). В 1925 — закінчив Київську консерваторію по класу композиції Б. Лятошинського. Довгий час викладав у ній. Очолював музичний відділ на Київській к/фабр. (1930–1937), у 1938–1941 — працював у видавництві «Мистецтво» — був там зав. муз. сектору. З 1942 — працював у Москві. — *Прим. упор.*

Для того, щоб опанувати прийоми механічного синхронізму, — необхідно було перш за все відмовити від цього спрощеного засобу використовувати нове цікаве гасло — найменше слів, або коли можна зовсім без слів, хіба лише якийсь окремий оклик тоб-то швидче звук, ніж слово, — і був наслідком нових шукань. Таким чином розмовний фільм, в сучасній стадії свого розвитку, не виходячи за межі звичайної цікавости до техніки самого відкриття, поступово викликав до життя свою щасливу різновидність — звукове кіно. Адже звуковий фільм у більшості випадків швидче приголомшує нас силою своїх звуків, аніж радує своїми щасливими нахідками. Різноманітні звукові додатки, що їх раз-по-раз без особливої потреби вставляють, як акомпанемент, до образу на зразках свистків паровозу, гудків фабрик, ударів нагая, шелеста юрби, та інших звукових атракціонів. Звичайно нічого не додають до образу, порушуючи лише необхідну тишу. Звичайно, в таких випадках кажуть: яке цілковите відображення дійсності. Але ж на цей раз оправа йде зовсім про інше. Кольорова фотографія не може замінити малярства. Роля кожного мистецтва полягає у вмінні по свойому відбивати дійсність. Лише в рухові і за допомогою руху можливе в кіні художнє відбивання дійсности.

Для музики існують звуки, для малярства фарби й кольори, для літератури слово, для кіна рух. Лише в рухові й через рух можливе в кіні відображення дійсности. І лише в свойому особливому ритмічному чергуванні образів і звуку, трактований як образ, знайде свій справжній вираз, дасть щось нове. Іншими словами звук мусить бути скомпонований до фільму за принципом створення музичної партитури, де образ і звук посідатимуть своє самостійне місце, як музичні інструменти. Не важко передбачити, що тоді звук матиме свої перші пляни, свої деформації, свою перспективу не дурно ж над технікою звукової перспективи нині працюють, як над окремим художнім прийомом Створений таким чином динамізм, повний сполучень звуків та образів, — дасть найбагатші можливості у звуковому кіні.

Отже, необхідно, щоб звук не тільки був акомпанементом до образу або повторював те, що вже раз сказане образом, а щоб він сам став образом і вже в такому вигляді зробився новим матеріялом кіна.

Досягнуті практиці наслідки в цьому напрямкові стверджують ніби то вже деякий щойно сказане,

У новій своїй картині «Атлантик» Дюйон так монтує сцену корабельної аварії. Карабель опускається у безодню тихо. Поставник не спокусився патетичною сценою співання прощальної пісні у момент загибелі, уникаючи в такий спосіб традиційного синхронізму звуку та образу. Ми бачимо образ грандіозний та самоцінний, що не потребує жодного відзвучування — загибель корабля. Потім екран стає зовсім чорний і на тлі цієї порожнечі ми *чуємо* жахливі крики та стогони тих, що гинуть. Останній акорд німа, велична тиша океану.

Принцип такого монтажного побудування звуку та образу зрозумілий. Другий приклад дає французький критик Левінсон. У картині дві сестри дебютують у Мюзік-Голі. Цілковитий успіх. Ми бачимо, як вся заля зрушується й гаряче плескає їм. Звичайний символічний рух, що ним публіка виявляє свою вдячність. Звуковий апарат звичайно дає нам можливість чути ці оплески. І ми раптом виявляємо що ці звуки не справляють враження в силу вияву того ж самого шляхом передачі зорового образу (шабльоновий синхронізм). Але ось завіса спускається. Ми бачимо як сестри хвильовано туляться одна до одної. Знов зростають оплески, вони зміцнюються і переходять у бурхливу овацію. Цього ми не бачимо, бо публіка закрита завісою. Але ми *чуємо* плеск захопленої юрби, що доноситься до сестер і до нас. Ми бачимо радість на обличчях сестер і відчуваємо цю радість не затушковану, як у першому випадкові, а підтриману й зміцнену звуками оплесків, яких ми не бачимо.

Ми дозволимо собі дати ще один приклад, що стверджує ту ж саму думку.

В американському звуковому фільмові Флаерті[8] «Білі тіні» герої фільму потрапляють до новелі. У розпачі від надмірної праці вони починають плакати і цей плач чути у цілковитій синхронності з образом. *Ми чуємо й бачимо* людину, що плаче. Але як би ця сцена виграла, коли б звуки і образи цієї сцени були побудовані музично. Інакше кажучи, коли б образ і звук було покладено окремо, тоді розпач, який ми бачимо в німому вияві очей героя, перейшов би в ридання за *межами образу* й луна далекого звуку від цього образу зміцнила б загублений вираз образу. Звідси висновок: те, що вже раз виявлено для очей, не слід повторювати без риску обриднути й знищити зоровий образ.

І справді, якою було-помилкою синхронізувати таку, скажемо, відому у нас сцену — з «Менільмонтан» за участю Надії Сибірської, де з нею старий ділиться шматком хліба.

Яка сила почуттів, що їх ледве помітні деталі зібрано в одному моменті виразу обличчя. І всі ці акорди почуттів, що проходять одночасно в просторі й часі — виявлені з такою зоровою повнотою у грі маски й обличчя цієї жінки — дитини, що ми, як у люстрі, бачимо всі одсвіти її страждань. Дівчина лишилася на лавці сама. Старий пішов.

Ми бачимо, як він іде один, замислившись і раптом спиняється, — він чує ридання тої, яку він щойно залишив. Можливо, звичайно, і низки інших варіянтів. Все залежить від трактування теми також і від творчого діяпозону поставника. Але ми мусимо пам'ятати, що в звуковому кіні перш за все цінне життя образів, виявлених у просторі, що одночасно існують в часі. Найвлучніше зауважує з приводу звукового кіна французький режисер Жан Епштейн — кажучи про нього, що це ніщо інше як «час — простір», бо в цих часопросторових композиціях полягає музика кіна, ховається таємниця кінематографічного ритму.

Т. Сорокін

Кіно. 1930. № 21/22. С. 2.

В.

ЗВУКОВЕ КІНО

За останні часи кіно здобуло собі якнайширшого розповсюдження. Кіно — зараз найпопулярніше зі всіх мистецтв. За єдиний недолік його досі вважали неможливість передавати звуки. Кіно досі могло виображати лише рухи тіла, міміку лиця діючих осіб. Але ж їх розмов, їх голосів передати кінофільмом було неможливо, Картина залишалась німою. Тому здавна увагу багатьох дослідників-інженерів притягало до себе питання, як знайти зручний спосіб, щоб передати кіно-лентою не тільки німі рухи, але ж і ті звуки, що у дійсності їм властиві. Наприклад, глядач бачить на картині водограй, але ж Ілюзію, повне відтворення дійсності порушує те, що читач лише бачить рухи водограю, але шуму його не чує. Тому вже з перших днів існування кіно, демонстрували кіно-фільми лише у супроводі музики. Кожен з власного досвіду знає, як важко бачити кіно-картину без музики. Кіно блекне, коли його не супроводять звуки.

---

8. *Флаерті Роберт Джозеф (Flaherty Robert Joseph)* (1884–1951) — американський режисер, поряд з Дзиґою Вертовим — один з основоположників і класиків світового док. кіно. — *Прим. упор.*

Тому поява звукових фільмів у принципі не є новиною, новиною є вони щодо якости та техніки. Бо навіть розмовні фільми є наслідок природнього розвитку екранних написів та нечутної мови актора, тобто тих зародків, що неминуче супроводили всіляку картину, хоч може й не були вони цілком природні.

Майже так само, як всі значні винаходи нашої доби, звукове кіно є наслідком старанних досліджень багатьох талановитих винахідників. Ще наприкінці минулого століття Едиссон чимало попрацював, щоб поєднати кінематограф із грамофоном, але апарати його не поширились через те, що грамофонна техніка була тоді дуже недосконала.

Років десять тому, француз де-Піно спробував записувати звук, гравіруючи його голкою на краєчку целюльоїдної плівки. Він намагався також приробити до краєчка фільму тонку крицеву стрічку, щоб видобувати звук електро-магнітним способом.

Мало не тоді ж прийшли до щасливої думки зробити видимими звукові коливання та зафіксувати їх на плівці за допомогою фотографії.

Опускаючи всі складні деталі та вдосконалення, які будуть незрозумілими читачеві без знання техніки, розповімо лише про принцип будови звукового кіна.

Звукове кіно збудовано за тими ж таки принципами, як і телефон і радіо, а саме на можливості відтворити кількість коливань повітря од того або іншого тіла, що коливалося (або «звучало», як ми кажемо), відтворити через коливання особливої тоненької пластинки, з якої-небудь дуже чулої до звуків речовини. Справа лише в тому, як записати звук на кіно-фільмі подібно тому, як записують звук на грамофонній пластинці.

Звуки, що супроводять кіно здіймання (музика, розмова) сприймає мікрофон, себто апарат, що подібний до розмовної рурки телефону. Мікрофон перетворює звукові коливання на електричні струми. Струми ці не однакові, — вони то сильніші то слабіші, і ці вібрації струму точно відповідають силі і чистоті, звукових коливань. Далі ці струми йдуть проводом до маленької лямпочки та впливають на силу її світла. Коли струм міцнішає то й лямпочка світиться ясніше, коли ж струм слабшає, то лямпочка загасає. Отже, коливання світла в лямпі такі самі, як і коливання звукових хвиль, що впливали на мікрофона. Але створені мікрофоном хвилі дуже слабі й не можуть впливати на силу світла лямпочки. Тому їх треба підсилити, перепустити через підсилювача, що його збудовано за тими ж принципами, як в діофоні. Потім мерехтливе світло лямпочки потрапляє через вузеньку щілинку на один з краєчків фільму, що проходить через здіймальний апарат. Коли лямпочка спалахуватиме, на негативі з'являтимуться темні смужки, коли ж вона пригасатиме — то ці смужки світлішатимуть. Отже низка смужок, більш або менш щільно розташованих, але різних своєю прозорістю, буде відповідати чистоті та силі коливань тіла, яке звучало.

Виявивши плівку та зробивши з неї позитивний віддрук, звук відтворюють за отакою схемою: звуковий запис плівки, що проходить через проекційний апарат, себто вузенька смужка з оддрукованими поперечними рисками, освітлюється знову таки через вузеньку щілинку, маленькою лямпочкою з протилежного боку плівки міститься так званий фото-електричний центрик, себто рурка з селеном, через яку перепускають електричний струм. Селен (у сірій кристалічній своїй формі), має ту властивість, що в темряві він дуже погано перепускає електричний струм, коли ж селен освітлюється, то електричний струм може легко крізь нього проходити. Таким чином, коли перед щілинкою проходить прозора риска звукового запису, селен освітлюється струм, що через нього проходить, підсилюється. Коли ж щілинку для світла затулено темною рискою, яка проходить повз щілинку, то селен гірше перепускає крізь себе електричний струм, і струм слабшає, таким чином, і цей струм буде коливатися, пульсувати а його коливання будуть знову

таки точно відповідати коливанням тіла, яке звучало. Струм, що його знову перепускають через підсилювача, утворює звукові коливання в мембрані голосномовця, які і передають до залі.

Звичайно звук та зорові образи здіймаються на дві різні плівки. Зорово здіймальна камера та камера для здіймання звуку — це два окремі апарати, рухаються ж вони одним спільним механізмом. Обидві плівки виявляються нарізно й лише потім послідовно видруковуються на одну спільну позитивну плівку. Отже, коли фільм уже демонструють в театрі, то там кіно-механік має діло вже з однією плівкою.

Техніку передавання звуку ще не вдосконалене, але й ті досягнення, що їх ми вже маємо, розгортають перед звуковим кіном нові обрії, тим більші, що в кіні зорові враження виправляють недосконалість рівнобіжних їм слухових. Окрім того, дальший швидкий поспіх механічного передавання звуків є безсумнівний.

Звукове кіно зараз швидко здобуває собі слави й розповсюдження, забиваючи свого «німого брата».

Особливого успіху воно заживає в Америці, яка володіє найкращими техничними засобами для його вдосконалення.

У нас, у Радянському союзі, є також свої системи звукового кіна, які нічим не гірш за американські. Зараз іде гарячкова підготовча робота, яка скерована на удосконалення та загальноприступне розповсюдження звукових фільмів. У близькому майбутньому буде відчинено спеціальні звукові кіно-театри у всіх найголовніших містах Спілки.

Молодий більшовик. 1930. № 9/10. С. 20.

ДО ПРОБЛЕМИ ТОНФІЛЬМУ

Кожний життєздатний мистецький твір — діялектичний своєю суттю й формою. Теза, протиставлена антитезі, призводить до синтетичного завершення, що обумовлює кінцевий вплив всього твору. Таке протиставлення надзвичайно гостро й чітко намічене в тонфільмові, що синтетично поєднує чинники зоровий і звуковий.

Взаємний вплив цих чинників, що вступають у монтажний конфлікт, ускладнюється, проте існуванням монтажу зорового та звукового, які організують кожний із цих чинників окремо.

Елементами цього монтажу є кадри зорові та звукові, що зіставляються поміж собою й ведуть до кінцевого зіставлення зорові та звукові лінії в цілому. Композиція зорового кадру, крім графічної структури, має ще й сюжет но — змістову (зміст кадру та його фактура). На зразок цього композиція звукового кадру теж підлягає аналізі формальній (з боку тембру ритму, мелодії, гармонії та динамічних нюансів) та сюжетно-змістовий.

Умовимося, перш за все. звати звуковим кадром побудування, що має на всьому свойому протязі постійну ритмічну мелодійну, динамічну та тембральну (просту чи комплексову) фактуру, зміна якої створює зміну кадру. Таким чином, наприклад, вступ нового інструменту, поява нового ритмічного малюнка, або яскраво виявленого динамічного відтінку у музичній тканині, або зміна шумової фактури, дозволяє говорити за появу нового кадру.

Включення кожного кадру до загального монтажного пляну вимагає оформлення звукового кадру саме в цьому пляні, на зразок того, як лінія зорового монтажу опреділює оформлення окремих зорових кадрів.

Теорія міжкадрового конфлікту навчає нас, що, звичайно, вплив монтажного процесу залежить від напружености одиниць, які почали діяти одна на одну, та напружености самого конфлікту.

Це твердження здається мені безпереченим і щодо звук, маючи обґрунтування і аналогію у композиції музичного твору.

Але взаємодіянням зорових кадрів та звукових поміж собою не вичерпується композиція тонфільму, що вступила у без порівняння досконалішу фазу зорово-звукового конфлікту, який іде по чотирьох напрямках, що поступово ускладняються: 1) зоровий міжкадровий конфлікт, 2) звуковий міжкадровий конфлікт, 3) зорово-звуковий конфлікт синхронових кадрів і 4) кінцевий конфлікт зорової та звукової лінії в цілому, який обумовлює вплив цілого твору.

Проста рефлексологічна аіналіза показує нам, що й тут розмір цього впливу залежить від напружености кадрової .лінії та напружености самого конфлікту.

Тому відсутність завершувального конфлікту ми маємо право розглядати, як послаблення кінцевого впливу, незакінченість монтажного процесу та вульгаризацію синтетичної концепції тонфільму.

Такою вульгаризацією є механічне поєднання зорово-звукових образів, що не веде до монтажного конфлікту — розмовні, музично-ілюстративні і, в значній мірі, фактографічні фільми.

Перші кроки існування тонфільму характеризуються якраз цими шляхами найменшого опору, що змінилися потім на шукання прийомів, що цілком використовували б можливості нового мистецтва. (Див напр. Wolt Zucker. Asynchronifät als Kunstmittel. «Filmkunst» 1930, Heft 20).

На сьогоднішній день навряд чи є можливість говорити за побудування тонфільму, але дуже своєчасно зробити потрібні теоретичні передумови ,що їх конкретний мінімум требаураховувати підчас композиції звукового сценарія та його розробки.

Першою такою передумовою буде твердження що тон-фільм є твір діялектичний, який здійснює свою соціяльну функцію, шляхом синтези двох чинників, які вступають у конфлікт, що в наслідок його розв'язання повинен виникнути організаційно-емоційний вплив.

Другою передумовою повинен бути оптимум ефективности цього впливу, що досягається шляхом найбільшого використання ресурсів Формотворчих елементів тонфільму.

І, нарешті, третьою передумовою є кількісне збільшення цих елементів, що веде у свою чергу до майже необмеженого поширення можливостей нового мистецтва, яке опановує зорові образи, музику, шуми, людську мову і, поєднуючи всі ці засоби, промовляє новою мовою незрівнянно сили та виразности.

Монтажні можливості тонфільму в основному аналогічні з композицією партитури музичного твору, розрахованого на дві рівноцінні інструментальні групи, на дві контрапунктирні лінії, які легко розрізнити за тембром.

Розвиток цієї аналогії веде до таких основних прийомів:

1) Перевага одної лінії, допоміжний характер другої (у музиці це відповідає гамофонічній фактурі) і навпаки,

2) Однаковий напрямок (зростання, зменшення з синхроновим або частковим паралелізмом обох ліній).

3) Протилежний напрямок (збільшення напрямку одної лінії, зменшення другої і навпаки).

4) Знищення (павза) одної лінії.

5) Самостійний розвиток обох ліній виправданий кінцевими наслідками (відповідає контрапунктовій фактурі у музиці).

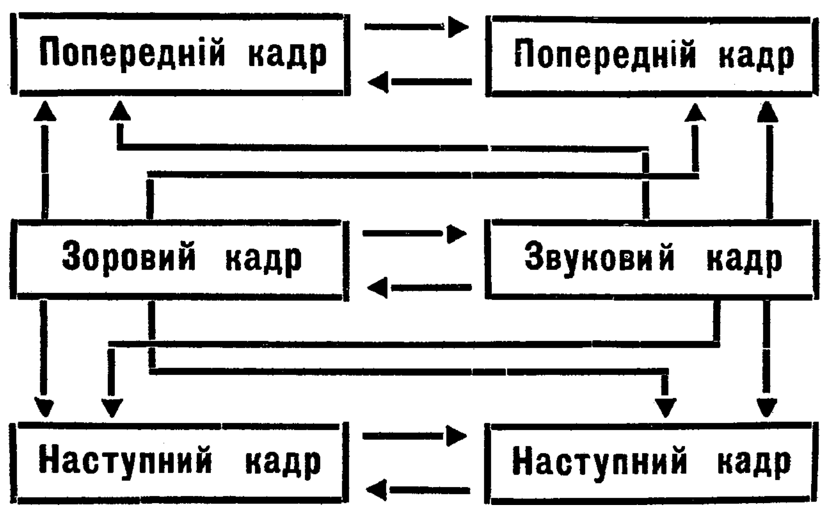
Крім того: використання метроритмічних зіставлень, логічних та композиційних акцентів, асоціятивних побудовань у пляні фактурного надавання змісту звуковому матеріялові тощо.

Взаємодіяння низки монтажних одрізків, зіставлених поміж собою, веде до потреби опреділити кульмінаційні пункти всього твору й підходу до них шляхом логічного розвитку тематичного матеріялу характер і особливості якого, опреділюють доречність застосування того чи іншого прийому.

Сполучення монтажних прийомів, зіставлення з принципами композиції зорових та звукових кадрів опреділює стиль твору, який може припускати в окремих випадках передбачену в нашому переліку фактуру, що трактує один з чинників (зоровий чи звуковий), як щось допоміжне ілюстративне.

Але повноцінність тонфільму як мистецького твору вимагає, крім всіх інших факторів, чергування монтажних прийомів та органічного зв'язку їх з композицією всього твору, яка визначає також функції окремих кадрів.

Композиція кожного кадру в контексті вимагає від режисера зв'язку цього кадру з попереднім і наступним кадрами тої ж лінії й зв'язку з суміжними кадрами паралельної лінії, що можна показати у вигляді такої схеми:



Монтажне оформлення кожної лінії (зорової й звукової) веде в свою чергу до кінцевого монтажного конфлікту, що завершує процес.

Існування других асоціяцій у значній мірі ускладнює цей процес як у зоровій, так і в звуковій частині.

Можливість створювання ляйтмотивів (звукових характеристик), несподівані емоційні відтінки, що з'являються підчас найбільш значних відхилень від первісного пляну, нові відхилення зорово-звукових образів та інші фактори примушують ставитись до процесу монтажу тонфільму дуже обережно.

Складність цього процесу ставить тепер особливо гостро проблему залізного сценарія, зміст і концепція якого логічно опреділювали б монтажну концепцію тонфільму.

І. Белза

Від редакції. Вміщаючи статтю т. Белзи, яка порушує низку теоретичних питань, редакція відзначає нагальну потребу як найшвидше обговорити проблему тонфільму і просить робітників кіна, музики й слова висловитись на сторінках нашого журналу так з приводу порушених у статті тверджень, як по інших питаннях, зв'язаних з цією проблемою. Редакція.

Кіно. 1931. № 9. С. 13.

Макушок

ЗВУКОВЕ КІНО НА УКРАЇНІ

Без усякого власного досвіду, в умовах майже цілковитої відсутности зв'язку з іншими кіно-організаціями Союзу, що розпочали звукову роботу трохи раніш, при надзвичайно убогій технічній базі розпочала свою звукову роботу Київська кіно-фабрика.

Півторарічний шлях — це шлях шукань по лінії творчій, як і технічній. Почали з найпримітивніших творчих форм: записували окремі музичні номери (вокально-інструментальні), з яких змонтували «Музичний альманах», спробували ї озвучили етнографічний фільм «По Ойратії» (реж. Загорський).

Ця невдала спроба довела, що не всякий зоровий матеріал, коли він з початку створення фільму не розрахований на поєднання зі звуком, може бути використаний для озвучення. Озвучення «По Ойратії» застерегло виробництво від дальнішого механістичного поєднання зорового й звукового матеріалу.

На початку листопада 1930 р. було закінчено великий фактографічний фільм Д. Вертова «Симфонія Донбасу». В основному знімання проведено в Ленінграді та в Донбасі на апараті «Мiксті» (перша моделя Шорінського апарату).

Властива кінооківцям особливість у здійманні — відмовлення від «ігровізму» — була перенесена Вертовим і в звукове оформлення: режисер занадто захопився записом натурних звуків, а зорганізувати цей матеріял (звуковий) так, щоб він одночасово і відповідав цілевому настановленню фільму, і був поєднаний з зоровою частиною в розумінні сприймання, — вони — кінооківці — не спромоглись.

Одноманітність фактури, її гіперболізації, перевантаження шумового матеріялу, наклали теж свій негативний відбиток на цей фільм, який залишився лише експериментом і як такий він заслуговує на значну увагу робітників-звуковиків. Після «Симфонії Донбасу» поставили звуковий фільм «Фронт»[9]. Тут уже є спроба ввести музичний матеріал, як один з функціональних чинників, використовується розмовно-діялогічний матеріял («ігровізм» звуку) і взагалі поширюється діяпазон засобів сполучення зорово-звукових компонентів. В цілому — цікаві для їх вивчення спроби.

Далі — реж. Лопатинський робить музичний кіно-етюд «На третій зміні», в якому спробувано прийняти за монтажну одиницю 12 кадрів = ½ секунди, тобто тривалість, якій дорівнюється одиниця музичного оформлення, за якого цілий такт (2 секунди) = 48 кадрам. Все це, як бачимо, експерименти, які, безперечно, відограли певну ролю в подальшому розвиткові тонфільму та в творчому розвиткові режисерів — поставників цих фільмів і інших робітників, що вивчають звукове виробництво.

Молодий режисер Олександрів поставив два короткометражних фільми «Фізкультура» й «За здоровий паротяг», — які навіть, як експеримент небагато важать в еволюції тонфільму.

Досить вдала хронікальна робота молодого режисера Муріна.

9. «Фронт» (1931, реж. О. Соловйов). — *Прим. упор.*

І після цих всіх різноманітних спроб ми маємо наближення до серйозної виробничої роботи: режисер Лопатинський на цей час закінчив повнометражний фільм «Височінь 5»[10] («Немає таких фортець»), який своїм оформленням є фільмом музичним і в розвиткові звукового кіна на Україні відбиває необхідний етап тонфільму так в Західній Европі, як не обминув і Росію. Безперечно, що музичний фільм ще далеко не є розв'язанням творчих проблем тонфільму, що намагається і перетвориться на справжнє синтетичне мистецтво.

Ясно одно, що музичне оформлення не може бути допоміжно-ілюстративним, — воно повинно бути функціональним. Із цього погляду «Височінь 5» поруч із рядом хиб у звуковому оформленні, поруч з низкою епізодів, що знецінюють фільм — має ряд епізодів, що яскраво намічають шляхи використання музики в тонфільмі.

Режисер Довженко в своєму фільмі «Іван» прямує до цілковитого відмовлення від музики — це оригінальна установка, що заслуговує на особливу зацікавленість.

Розпочав здіймання реж. Соловйов фільму «Вогні над берегами»[11], намічаючи теж свій шлях.

Готується постава епохального «Океану»[12] — режисер Ржешевський.

Приступає до роботи над навчально-інструктивним фільмом і молодняк: Уліцька[13], Тамарський[14], Мурін[15]; розпочали синхронізацію агітпропфільму «Можливо завтра» режисери Дальський та Сніжинська.

Тепер — щодо технічних умов — треба констатувати дуже незадовільні технічні умови, в яких переводиться тонування: недостатня й далеко недостатня навіть для маштабів сьогоднішньої роботи кількість звукозаписувальних апаратів: із наявних 3-х апаратів — один весь час перебуває в стадії хронічних ремонтів, другий — «Мікст» амортизувався теж настільки, що вимагає значного ремонту — і тому виходить — експлуатується лише один апарат.

Наші вимоги на апаратуру з боку Союзкіна до цього часу не задовольняються, в той час, як інші фабрики (Ленінград–Москва) перевантажені апаратурою.

Принцип такого «благоприятствования» фабрикам, що під боком у Союзкіна, шкідливо відбивається на розвитку звукової роботи на Україні.

За відсутністю спеціяльних асигнувань Київська кінофабрика на сьогодні не має навіть приміщення з задовільною акустикою для тонування: те, що є — має вдвічі менший ніж потрібно коефіцієнт реверберації.

Лише в останній час фабрика розкачується й приділяє більшу увагу звуковій роботі: готується другий павільйон для тонування, але й це не вихід — потрібно добитись спеціяльних асигнувань на спорудження потрібних для звукової роботи приміщень і спорудження їх розпочати негайно.

Звуковим кабінетом під керівництвом проф. Белзи пророблена значна робота по підсумуванню й пристосуванню до виробничих потреб набутого так у нас, як і на інших фабриках Союзу досвіду, вивчається питання про можливість використання тих чи тих інструментів

10. «Височінь 5» (1931, реж. В. Уральський) — фільм не був випущений на екран. — *Прим. упор.*

11. «Вогні над берегами» (1931, реж. О. Соловйов) — фільм не завершений. — *Прим. упор.*

12. «Океан» (1932, реж О. Ржешевський) — фільм не завершений. — *Прим. упор.*

13. *Улицька Ольга Петрівна* (1902–1978) — український крежисер і сценарист. Реж. кіножурналів, док. і н/п ф. Її чоловік, режисер О. Гавронський, майже 25 р. відбув в концтаборах. — *Прим. упор.*

14. *Тамарський (Колбасюк) Юрій Хомич (George Tamarski)* (1903–1987) — оператор. Навчався в Київському комерційному інституті, в Одеському кінотехнікумі (ГТК ВУФКУ). У кіно з 1927 р. В кінці 1920-х — працював Оператором Харківської ст. хронікальних фільмів. З 1943 — в еміграції в Бразилії під псевдонімом Георг Тамарскій. — *Прим. упор.*

15. *Мурін Йосиф Євсейович (Йозеф Мурін)* (1906–1955) — український режисер. В 1934 — *закінчив Київськ. кіноінститут.* — *Прим. упор.*

для звуко-оформлення; будується цілу низку приладь для шумового оформлення; в основному розв'язано питання диспозиції оркестри і т. д.

Перед кабінетом на сьогодні на весь зріст повстає питання про шумове оформлення й, зокрема, про сполучення його з музикою, оскільки шумова апаратура лише починається використовуватись.

В галузі готування кадрів для звукової справи зроблено теж чимало: поруч з запрошенням для праці на фабриці кращих відомих компоністів, починає роботу і молодняк; в інституті ім. Лисенка введено дисципліну «звукове оформлення тонфільму» — для композиторів; цю ж дисципліну, зрозуміло, в іншому розрізі, вводить, нарешті й Кіно-інститут (проф. Белза).

По лінії «оволодіння технікою» — значні досягнення має дослідча лябораторія тонсектору.

Лябораторія організувалася в жовтні 30 р., взявши в першу чергу контроль над тех. станом виробництва на всіх ділянках звукової роботи; це завдання особливо ускладнялось тим, що й сама звукова апаратура зовсім не задовольняла виробничих потреб. Лябораторія за власно» ініціативою порушила справу конструювання знімальної апаратури. Досвід свій в процесі роботи лябораторія передавала одразу ж виробництву: це значно поліпшило якість продукції.

Розробляються нові типи апаратури.

За пропозицією та під керівництвом інж. Нікітіна (зав. лабораторії) розроблено і на сьогодні вже передано в експлуатацію новий, т. зв. повітряний осцілограф, перевага якого перед старою системою полягає в тому, що він рівномірно записує частоти до 7 000 проти 3 500, що записувались при старій системі; потрібує в 30 раз менше потужности (0,2 w — 2,5–3,5), зовсім не дає амплітудних викривлень; працює за ниткою, яку зроблено за допомогою Київського каблевого заводу, з радянського кольчуг-алюмінія, тоді як на старій системі — нитку привозиться з закордону (брондзова) і т. д.

Винахід цей має колосальне значіння, бо ж він незрівнянно поліпшує якість продукції.

Далі — під керівництвом інженера Розенберга виготовлено т. зв. «мікшернс встаткування» (прилад для змішування різних звуків з різних місць). Прилад цей фактично є перший в СРСР і дає можливість добитися багатьох звукових ефектів.

У червні ц. р. лябораторія підписала угоду з НІКФі (Науково-дослідний інститут кінематографії і фотографії) на переведення низки дослідних робіт за завданням останнього.

Поруч з цими і рядом інших факторів позитивного порядку приходиться відмітити і явище негативного порядку — це відсутність потрібного зв'язку з науково-до слідчою роботою, яка переводиться в ДІК'у під керівництвом проф. Балза.

Немає ніяких сумнівів, що тісний зв'язок між ними дасть багато позитивних наслідків, що набагато підіймуть технічний рівень звукової кінематографії.

Кіно. 1931. № 11/12. С. 14.

З ПРАКТИКИ ТОНУВАННЯ

1. Підготовна робота

Досвіт тонування перших фільмів на Київській кіно-фабриці з усією категоричністю довів потребу раціонально організувати підготовну роботу до процесу синхронізації. Якщо синхронні

знімання відбувалися в більш-менш нормальних умовах (я не згадую тут про незадовільну систему сигналізації), то цього ніяк не можна сказати про процес синхронізації, який відбувався майже завжди анархічно.

Протягом першого року роботи тон-ательє Можна було спостерігати таке явище: до павільйону приходила знімальна група, з'являлася оркестра, актори, маса, шумова бригада, при чім усю репетиційно-підготовну роботу провадилося тут-таки на місці.

Оркестра чекала, поки режисер працював з акторами (а це потребує, коли синхронізують, докладного вивчення артикуляційної сторони всього матеріялу), актори чекали, поки режисер умовлявся з композитором щодо збігу зорового матеріялу з музичним, нарешті, всі разом чекали, поки оркестра провадила коректурні репетиції, поки шумова бригада знайде й випробує потрібні шуми. Все це призводило до імпровізаційного характеру всієї роботи, до мінімальної ефективности роботи груп, нарешті, до великих зайвих витрат.

За моєю пропозицією, яку гаряче підтримав увесь звуковий колектив фабрики, всю підготовну роботу тепер відокремлено від процесу синхронізації. З цією метою при звуковому кабінеті устатковано оперативну студію, де й провадиться всю роботу, що тільки припускає можливість виконувати її поза знімальним павільйоном. Насамперед, композитор не обмежується виготовленням партитури того чи того епізоду музики, як то практикували раніше, бо це не дає змоги зробити всі потрібні корективи, скільки режисер вперше чує музику на зніманні, а швидко переробити партитуру тут таки на місці — річ неможлива.

Отже, творчим робітникам груп доводилося іноді йти на компроміс, аби тільки не викликати зайвий раз оркестри.

Якась невелика помилка в хронометражі часом погіршувала якість звукового оформлення. Щоб запобігти цьому, композитори роблять тепер клявір суто того чи іншого музичного епізоду й лише, після того, як режисер разом із композитором прогляне в оперативній студії епізод разом із музичним супроводом фортепіяна, обговорить його й внесе, в разі по треби, корективи, — тоді тільки, перевіривши хронометраж музики на екрані, композитор оркеструє цей епізод.

Разом із цим, всю підготовну роботу з акторами провадиться також у оперативній студії. Проекційний апарат студії має швидкість звукової проекції (24 кадри на секунду), — отже, це дає можливість зробити потрібну кількість репетицій з акторами, звертаючи увагу на всі артикуляційні й дикційні властивості епізоду.

Якщо актор має говорити на тлі музичного супроводу, репетиції провадиться з фортепіяном, щоб запобігти можливости неправильної інтонації, встановивши потрібне тональне оточення якоїсь репліки або цілого діялогу. Так провадиться репетиції солоспівів, невеликих вокальних або інструментальних ансамблів тощо. Це все, розуміється, не звільняє зовсім від потреби репетицій під час синхронізації, бо вони потрібні й операторові, й радіотехнікові бодай із сутоакустичних міркувань, але вся згадана підготовна робота доводить до мінімуму кількість цих репетицій, збільшуючи тим самим знімальну спроможність групи.

Відокремлення коректурних репетицій оркестри від репетиції з екраном теж має певний сенс, але виключно тоді, коли музичного матеріялу досить, щоб заповнити робітний День, бо, розуміється, не варто призначати окремий день на коректурну репетицію одного-двох епізодів, з тим, щоб потім вдруге викликати оркестру на знімання.

Щодо шумового оформлення, то випробовувати його треба З обов'язковим попереднім записом на плівці. Річ у тому, Що ані безпосередні враження, ані прислухання через контрольний репродуктор не забезпечують якости того чи того шуму й відповідности його потрібній фактурі. Отже кожний шум перед синхронізацією треба записати з уважно занотованими умовами

тонування й лише досконале повторення цих Умов під час процесу синхронізації буде запорукою того, що великі й відповідальні звукові епізоди не буде забраковано Через незадовільність шумового оформлення.

Справа імітації шумів — зовсім нова справа, вона чекає на Своїх винахідників і теоретиків і, щодалі мистецтво тонфільму відходитиме від пасивної музичної ілюстрації, то більше уваги приділятиметься шумам всіх гатунків і виглядів, які сполучатимуться з музикою і мовним матеріялом.

Розв'язати цю проблему, очевидно, можна не імпровізаційним способом, а через ляобраторні шукання й попередні експерименти, що їх місце — не в знімальних павільйонах, куди треба з'являтися вже з певними наслідками, а в студіях.

Отже» я певний, що оперативна студія звукового кабінету відограватиме свою ролю з цього погляду, перетворившись на лябор採торію творчих шукань.

2. Партитура тонфільми.

В цілій низці попередніх моїх статтів («Технічний Бюлетень» Українфільму № № 1, 2, 1930 року, журнал «Кіно» № № 20 і 23–24, 1930 р. та інші) я подав резюме досліджень моїх над тонуванням окремих музичних інструментів (ефективність регістрів, межі запису тощо), камерних ансаблів і, нарешті, великих оркестр в умовах сприймальних можливостей нашої тонапаратури.

Удосконалення цієї апаратури, зокрема винаходи Київського професора І.І. Нікітіна (повітряний осцильограф з кольчуг-алюмінійною ниткою й сухим демпфіруванням) набагато наблизили нас до розв'язання проблеми ортофонічности. Досі ортофонічности запису заважав, головно, власний резонанс ниті осцильограф у, який створював умови, що знищували верхні обертони, які зумовлюють живе «правильне» звучання музики.

Нова система запису зберігає більшість цих обертонів, збагачує обсяг звучання музичних інструментів. і дозволяє композиторам почувати себе порівняно краще в умовах роботи в тонкіні.

Обмеження, що я перелічував їх вище, майже зникли, проте специфіка умов тонування ставить свої вимоги інструментування, що їх я й хочу перелічити.

Насамперед композитор має уникати верхнього регістру скрипок і альтів, починаючи, принаймні, від третьої октави.

Навіть друга октава має вже досить неприємне тембральне забарвлення (враження ніби від гри sul ponticello), і якщо змога є, в цьому регістрі варто використовувати для кантилену дерев'яні духові інструменти. Протилежно цьому, чудово звучить вся струнна група в малій і першій октавах.

Далі, ніяк не можна використовувати регістри, що потребують форсування звуку. Це стосується вищого регістру всіх мідних і дерев'яних духових інструментів (верхні ноти труб, тромбонів, гобоїв звучать жахливо), бо умови гри на цих інструментах зумовлюють детонацію в зв'язку з напруженістю дихання.

Це стосується також і нижчого регістру вальдгорнів.

Щодо використання найнижчих нот таких інструментів як-от напр. контрафагот, туба, контрабас, то воно взагалі не має сенсу, бо ці ноти звучатимуть октавою вище (перший обертон), отже, краще їх в цій октаві й писати.

Так само не мають сенсу надто сильні акценти ударних інструментів (тимпани, барабан, тарілки, там-там), бо це дасть у запису лише шум, а не музичний звук. Щоб пояснити це, треба

сказати, що інструментування тонфільми не дає можливости використовувати контрастні динамічні нюанси бо вони потребують надто складних маневрів з посиленням.

Непропустимо також фактурне або гармонійне перевантаження музики, бо це дуже негативно відбивається на чистоті запису. Розуміється, тут не можна запропонувати будь-яких сталих норм, домогатися прозорости фактури і гармонічної мови.

Далі, треба категорично заперечити проти вживання подвоєнь (дублювання інструментів) унісонів, а в струновій групі, по можливості й октав. Я вважаю за доцільне вживати взагалі мінімальну кількість струнових інструментів, бо дванадцять перших і дванадцять других скрипок утворюють незрівняно більшу загрозу детонації й утворення комбінаційних тонів, ніж дві перших і дві других, що їх наближають до мікрофону.

Саме з цих міркувань проф. Римський-Корсаков працює тепер в Ленінграді над конструкцією рупорів до струнових інструментів у оркестрі.

Так само, краще наблизити гобой або клярнет до мікрофону, ніж подвоїти їх партію тим самим або іншим інструментом.

Важко, звісно, перелічити тут усі властивості інструментування музики до тонфільму.

Власний досвід роботи над першим фільмом відразу ж покаже неофітові нові шляхи, якими йтиме інструментування тонфільми.

(Далі буде)

І. Белза

Кіно. 1932. № 15/16. С. 15.

УКРАЇНСЬКА КІНО-МУЗИКА

Досить довгий час терміном «кіно-музика» визначали компіляцію з музичних творів, яка супроводила демонстрування кіно-картини. Цю компіляцію звичайно складали диригенти кінотеатрів, намагаючись дійти повного збігу поміж емоційним змістом музики й картини, вживаючи ті чи інші ілюстративні засоби, роблячи купюри і взагалі «переробляючи» для кіна музичні твори свого, обережно кажучи, різнобарвного репертуару.

Треба зазначити, що така «творча робота» провадилась порівнюючи нещодавно. До цього часу дуже часто траплялося так, що музичний супровід збігався з картиною лише своєю тривалістю, поза будь-якими ілюстративними тенденціями. Досить згадати великий кіно-театр Шанцера в Київі, який мав дуже великий кваліфікований оркестр, що виконував цілі симфонії Бетговена, Чайковського та інш., не координуючи зовсім музики з екраном.

Наступним етапом після цього треба вважати намагання пов'язати зміст картини із змістом музичного супроводу, добираючи відповідні твори й обробляючи їх засобами, що я їх згадав вище. Поволі з'являються спеціяльні музичні конспекти, тобто схеми ілюстрування картини з розподілом її на епізоди і з зазначенням музичних творів, які автор конспекту рекомендував для супроводу того чи іншого епізоду.

Багато анекдотичних моментів можна знайти в цих конспектах, які ще й досі існують. Але я не буду зупинятися на критиці цього паліятивного методу музичного оформлення кіновидовища, обмежуючись констатуванням дискусійного права його існування як мистецького чинника.

Років десять тому в РСФРР з'являються перші спроби написання спеціяльної кіно-музики, тобто музики оригінальної, що її партиру побудовано відповідно до змісту фільму, зберігаючи, правда,, здебільшого умовний розподіл фільму на епізоди і пристосовуючи до них музичну ілюстрацію, яка через це втрачає суцільність і органічність побудови. До цілої низки фільмів написано таку спеціальну музику.

Згадаймо, наприклад, музику Месмана до «Абрека Заура», Архангельського до «Полікушки», Лудкевича до «Капітанської дочки», Штеймана до «Палацу і фортеці», Шостаковича, до «Нового Вавілону», Клейзмера і Трохимовича до «Морського яструба», згадаймо ще безліч інших партитур, щоб констатувати незадовільність їх, по-перше, музичної якости, а подруге, питомої ваги, в організації кіновидовища, що в ньому вони обмежувались пасивно-ілюстративним супроводом, доходячи лише в окремих випадках (Шостакович) певної цінности.

Не краще було і за кордоном, де спеціяльну музику до кінофільмів продукували здебільшого другорядні композитори (Берре, Гуппертц, Гуммель та інші), що їх творчість мала всі стандартні ознаки дешевої ілюстративности дуже поганого гатунку. Окремі майстри дали кілька блискучих партитур (Майзель, Онегер, Штравс), але ці винятки лише підкреслили убозство всієї продукції кіно-композиторів Західньої Європи в цілому.

Року 1928 авторові цих рядків, вперше на Україні, замовлено спеціяльну музику до фільму Довженка «Арсенал», а наступного року до фільму Рошаля «Дві жінки». Після цього композитор Віденський пише музику до фільмів Білінського «Трансбалт» і «Генеральна репетиція» і композитор Толстяков до фільмів Кавалерідзе «Злива» і «Перекоп». Партитури музики до згаданих фільмів ще позначено впливом минулих традицій ілюстративности, вживанням театральних засобів оформленням видовища.

Але поруч з цим можна констатувати певні творчі шукання, певні спроби вивести кіномузику за межі «капельмайстерського рівня». Тут варто згадати використання Віденським фолькльорного матеріялу, свіжої революційної тематики, використання Толстяковим пісенної тематики, нарешті, побудови «Арсеналу» і «Двох жінок» на засадах ляйтмотивів персонажів і ситуацій.

Розпочинається творча дискусія навколо кіно-музики, відгукається і музична і кіно-преса на перші партитури, що їх пишуть українські композитори до кіно-фільмів.

Року 1930 починає працювати тонательє Київської кінофабрики і композитори ідуть працювати до тонового кіна, починається велика творча робота над утворенням нового синтетичного мистецтва тонфільму.

Обмеженість технічних можливостей, яка спостерігалася протягом першого року, примусила передусім докладно вивчити сприймальні можливості тонапаратури, встановивші певні норми використання окремих інструментів, складу ансамблів і фактури музичного оформлення в цілому.

Резюме цих досліджень я подав в «Технічному бюлетені Українфільму» (1930 р. № № 1–2) і в журналі «Кіно» («Тонування окремих інструментів. — 1930 р. № 20, «Інструментальні ансамблі в тонкіні», № № 23–24), продовжуючи ці дослідження і подаючи їх в циклі «Виробничих нотаток» (Див. «Кіно» 1932 р. № 15–16), оскільки удосконалення нашої тонапаратури, павільйонів і техніки тонування майже знищило всі обмеження, що на них мав зважати ще минулого року кіно-композитор.

Поруч із вивченням технічних питань перед кіно-композиторам и повстала низка творчих питань, постало завдання підвищити якість музики в кіні, порівнюючи з першими партитурами музики до німих фільмів і першими кроками тонового кіна. Бо справді і в Радянській Росії, як і

на Україні перші звукові фільми позначені дуже низьким рівнем музичного оформлення (mea culpa, шеа maxima culpa).

Я не хочу повторювати тут того, що я писав в попередніх статтях моїх (див. напр. «До проблеми тонфільму» — «Кіно» 1931 р. № 9), але ще раз нагадую: перед кіно-музикою стало завдання відійти від засобів ілюстративности, які в суті знецінюють істотність концепції тонфільму, і перетворитись на повноцінного чинника кіномистецтва, що дістало ще більше зобов'язань після «звукофікації».

Синхронізований фільм «По Ойротії»[16], звукові фільми «Фізкультура»[17] і «Фронт» (останній з цих фільмів дійшов до екрану) треба розглядати лише як експерименти, як ознайомлення з можливостями тонкіна, так само як і етюд Лопатинського «На третій зміні». Говорити про певні шляхи музики до цих фільмів, про певні творчі досягнення неможливо. Це була проба пера, але ця проба відограла свою ролю в вивченні музичної фактури в оточенні специфіки тонкіна.

Тонфільм Лопатинського «Нема таких фортець» композитор Віденський оформив ще з певним тяжінням до ілюстративности, почасти, правда, через дуже невдалий в звуковому пляні сценарій, який нічого іншого, крім ілюстративної музики, і не вимагав. Але окремі епізоди (ярмарок, промова на зборах робітників) уже відходять від цього шляху, набуваючи певної самостійної звукової цінности, що її зумовлює семантичне навантаження музики.

Проблему функціональности музики практично розв'язав композитор Лятошинський[18].

Ще перші шкіци Лятошинського до тонфільму Соловйова «Вогні над берегами» (фільм цей вже закінчено) довели потрібність тематичного насичення кожного музичного, епізоду (органна музика вступу і використання її в розвиненні фільмі), коли Лятошинський разом із режисером Муріним озвучили фільм Лопатинського «Кармелюк», то музику, що її, надзвичайно високу якість відзначено і в радянській, і в закордонній пресі, побудовано саме цим засобом.

Партитура цього фільму має цілком закінчену систему ляйтмотивів (напр., мотив Кармелюка, мотив танка та інш.) так персонажів, як і ситуацій. Кожен мотив має своє сематичне навантаження, яке здійснюється через асоціятивне пов'язання і діє через це надзвичайно ефективно. Коли з'являється ляйтмотив Кармелюка, якого ще й немає на екрані, то це звучить, як певний заклик, який доходить до глядача. І на гостро-соціяльну сатиру перетворюється епізод, коли селяни б'ють панів під звуки дискредитованої цим самим мазурки, під яку подано раніш панів «на повному серйозі». Так само функціонально працює і решта ляйтмотивів фільму, варіяційно трансформуючись, сполучаючись і в горизонтальному, і вертикальному (контрапунктичному) напрямках і виконуючи своє безпосереднє призначення.

Цим шляхом пішов Лятошинський в озвученні фільму «Два дні», цим шляхом пішов і учень його, композитор Таранов, надзвичайно вдало озвучивши фільм Френкеля «Люлі-люлі дитино», що його побудовано так само на цілком закінченій системі ляйтмотивів, які несуть певне тематичне і соціяльне навантаження (мотиви дітей — головних персонажів, мотиви їх батьків, учителів та інш.).

Система ляйтмотивів має, безперечно, свою певну небезпеку. Це — загроза механістнчности в пов'язанні того чи іншого зорового матеріялу з музичним, загроза, що виникає в зв'язку

16. «По Ойротії» (1931, реж.: М. Слуцький, М. Глідер). — *Прим. упор.*

17. «Фізкультура» (1931, реж. Г. Олександров). — *Прим. упор.*

18. *Лятошинський Борис Миколайович* (1895–1968) — український композитор. Засл. діяч мист. УРСР (1945); Нар арт. УРСР (1968); Л-т Держ. пр. СРСР (1946, 1952); Л-т держ. пр. УРСР ім. Т.Г. Шевченка (1971). У 1918 — закінчив юридичний ф-т Київського ун-ту, в 1919 — Київську консерваторію З 1920 — вів педагогічну роботу в Київській консерваторії, з 1935 — проф. У 1935–1938 і 1941–1944 — проф. Московській консерваторії. У 1944–1949 — зав. кафедри теорії музики Київської консерваторії. Був головою Асоціації сучасної музики (1926–1929), член оргбюро СК УРСР (1932-1939), оргкомітету СК СРСР (1939–1948). У 1939–1941 — голова, потім член правління СКУ. — *Прим. упор.*

з автоматичністю асоціяцій того чи іншого ляйтмотиву в окремих випадках. Буржуазна опера дає нам чимало таких зразків.

Це саме стосується і кіно-музикн на Заході, яка поруч із тим ще й досі зберігала всі негативні риси ілюстративности й дешевої мелодійности, всього того, з чим повинно уперто боротись молоде радянське музичне мистецтво, зокрема в тонкіні.

Розв'язання проблеми тематичної насичености ще не вичерпує роботи на музикою, над звуком взагалі. Перед нами ще велетенське завдання органічно пов'язати музику із словом, з рештою звукового матеріялу, зокрема з шумами і, нарешті, сполучити зорову і звукову лінії тонфільму в єдине ціле, що мало б міцну драматургічну побудову, яка б забезпечувала функціональність всього твору.

Ціла низка тонфільмів, що над ними працюють українські композитори мусить чимало дати нам в цьому напрямку. Київська кіно-фабрика працює тепер над тонфільмами: «Любов»[19] Гавронського (композитор Лятошинський, музику побудовано в камерному пляні), «Молодість» Лукова, «Червона хустина» Френкеля (музику до цих фільмів пише композитор Таранов), «Зона» Капчинського[20] (композитор Пульвер в цьому фільмі використовує важкий музичний матеріял доби громадянської війни «Степові пісні» Урінова (композитор Ревуцький подає в цьому фільмі поруч із оригінальною музикою низку обробок народних пісень) «Домінус Вобіскум» Грічера (композитор Ігор Белза). Розпочинає роботу режисер Кордюм (тонфільм «Незабутні сигнали»).

На Одеській кіно-фабриці працюють композитори Толстяков, Костенко, Овадіс.

Прізвища, що я їх перелічив, доводять, що музичний актив Радянської України включився до боротьби за радянський тонфільм. І справа музичної громадськости допомогти цій боротьбі через організацію відповідної атмосфери навколо роботи кіно-композиторів, критично ставлячись до кожної окремої партитури, визначаючи її хиби досягнення так в художньо-ідеологічному, як і технологічному пляні.

І. Белза

Кіно. 1933. № 3. С. 11–12.

19. «Любов» (1934, реж. О. Гавронський). — *Прим. упор.*

20. *Капчинский Михайло Якович* (1889–1981) — сценарист, режисер, організатор кіновиробництва. У 1912 — закінчив іст. ф-т Київського ун-ту., в 1923 — економіко-політичний ф-т у-ту ім. Артема. З 1922 — директор Одеської та Ялтинської к/фабр, з 1925 — директор 1-ї московської к/фабр «Держкіно». Був директором ф. «Броненосець "Потьомкін"» С. Ейзенштейна. З 1944 — реж. к/ст «Моснаучфільм». Тричі піддавався арештам в 1926, в 1936 і в 1953 (у справі «Єврейського Антифашистського Комітету», звільнений в 1954). — *Прим. упор.*

НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ І НАВЧАЛЬНЕ КІНО

Л. А.

ОГЛЯД НАУКОВИХ ТА ВИРОБНИЧИХ ФІЛЬМ ВУФКУ[21]

Зараз у розпорядженні ВУФКУ є кілька наукових і виробничих фільм (картин), що одержано недавно з-за кордону. Ми переглянемо деякі з них і гадаємо, що читачі зацікавляться ними.

«Таємниці чорного суходолу (материка)» — роскішний географічний малюнок подорожи англійського дослідника — географа Слоу й його співробітників по Південно-Східній Африці 1923 року. Під час подорожи знято безліч надзвичайно рідкосних картин з життя ріжноманітних диких звірів «на волі». Ми бачимо плямистого леопарда й смучасту пантеру в глухих лісових заростях, лютого лева серед пісків пустелі й багато инших хижих і небезпечних чи боязких і рідкосних тварин — до того-ж так близько, майже на один крок. Всі ці рідкосні видовища мимоволі викликають питання: як ті хижі та люті тварини підпускають до себе смілого оператора, який підкрадається зі своїм невгамовно-тріскучим апаратом?

Справді-ж, кіно-операторові, який полює за фотографіями живої природи, доводиться перемагати багато труднощів і вживати великих хитрощів та викрутів. То йому доводиться старанно ховати свій апарат у густих тропічних нетрях і вичікувати годинами бажаних тварин для зняття. Чи споруджувати дерев'яні опудала тварин, яких не бояться звірі чи птахи, і в них через маленьку дірочку здіймати своїх клієнтів. Иноді доводиться прокопувати довгі потайні ходи глибоко під землею, щоб достатися до якого-небудь небезпечного чи недосяжного барлігу звірів. А потім люди спокійно сидять у кіно-театру і з захопленням дивляться, як велетень лев на ввесь екран зморщує свого носа, щирить свої хижацькі зуби, потряхає своєю кучерявою гривою й ось-ось з лютістю кинеться просто на вас! Апарати на подібні фотографування виробляються иноді особливої системи, що без жодного шороху працюють. Кучеряві чорні вівці в час побуту їх на скелях недосяжних, снігових верхів'ях гір чи стрункові серни легкі як перинка порхають зі скелі на скелю над проваллям, чи вострооккі кондори, що кружляють під небом над білосніжними верхів'ями гір, — фотографії з них можна здобути не инакше як за Допомогою кіно-апаратів із так званими телеоб'єктивами (особлива система); шкло в них сильно побільшуюче. «Мисливець з кіно-камерою» повинен гарно вміти лазити по деревах і скелях, споруджу вати иноді майже цілі архитектурні будування, вміти вчасно займати вигідну позицію, мати тривалість та терпець і тоді успіх йому забезпечений, а тім, хто кохається в кінематографу — втіха.

Такі-ж труднощі довелося перемогти учасникам експедиції Слоу й «Таємниці чорного суходолу», де подано цілу низку дуже «неприємних становищ» у пошукання мандрівниками

21. Всеукраїнське Фото-Кіно Управління.

найцікавіших моментів із життя диких звірів. І слід зауважити, картина вийшла привабна та навчальна. Особливо коштовні величезні географічні, зоологічні, ботанічні і навіть частково антропологічні матеріяли картини; вона вироблена надзвичайно художньо; фотографія (здіймання) проведено чітко й ясно. Особливо гарне враження залишають дотепно складені «титри» — написи на картині.

Менше в дачна, але також досить цінна друга наукова картина німецького виробництва, що недавно демонструвалася по кіно-театрах м. Харкова.

«Гигиена брака и половой вопрос». Слід зауважити, що назва картини не цілком відповідає змістові. Справедливіше було-б назвати «Походження й вплив соціяльних хвороб на людину».

Фільма (картина) починається з лекції старого професора, який за наставлення дає глядачам 5 «заповідів».

1. Затаювати свою хворобу при шлюбі — злочин.

2. Братися повинні тільки здорові люди.

3. Природжіння не повинно бути таємницею.

4. Вагітність і дітородини — важливіші явища природи.

Щастя шлюбу — в здоров'ї дітей.

Ці п’ять заповідів і становлять мету змісту п’яти частин цієї соціяльно-фізіологічної фільми.

Фільма демонструє вплив сухот на організм людини й лікування їх. Головні ліки сухот — світло, сонце й тепло. Глядачі бачуть низку картин, що малюють хворих на сухоти у пансіонатах, санаторіях, на вільному повітрі, на сонці. На жаль, здіймання цих місцевостей, що повинні бути особливо чітки та ясні, вийшли не зовсім вдалі з художнього боку. Тому залишається почуття ніби назва не відповідає змістові фільми.

На допомогу цим природнім лікам пристає медицина. Фільма показує один винахід сучасної медицини — дати спочинок хворій легені. З цією метою впускають до легень, за допомогою особливого зонду, (приладдя) азоту — легені стуляються й таким чином одпочивають.

Далі перед глядачами переходять хворі на сухоти — дорослі й діти, а також вілікувані від цієї жахливої хвороби.

Після сухот фільма відкриває другу категорію жахливих соціяльних хвороб — венеричні. Фільма яскраво малює страшні наслідки венеричних хвороб; наприклад, дитину з гноєтечею очей від заразливосте трипером (гонореєю). Ще більше жахлива своїми наслідками хвороба — сифиліс (пранці). Спірохети — насіння сифилісу роз’їдають, гноять шкіру, слизувату болонку, м’язи, роз’їдають кості. Діти батьків сифилітиків родяться дурнями чи каліками на ціле життя. Ця картина також показує процес переведення так званої Васерманівської реакції, що дає можливість з’ясувати чи хвора людина на сифиліс.

Фільма також «виклада» анотомічне збудування жіночих та чоловічих органів полу, дає схему (порядок) запліднення, стан зародку в дитиннику на ріжну добу вагітности й народження дитини (пологи).

І дається ціла низка порад молодим матерям.

У висновку фільми показано піклування в охороні матері та дитини. Картина показує низку громадян у ріжні моменти їхнього полового життя.

До хиб цієї (науково-доброзичливої) кіно-картини треба віднести те, що не всі написи ілюструється тими моментами, якими належить. Глядач, прочитавши цікавий навчальний напис, чекає відповідної картини, але замість картини проходить другий напис, третій…

І глядач почуває себе не задоволеним цими місцями.

З художнього боку «Гигиена брака и половой вопрос» також поступає «Таємниці чорного суходолу», яка може зватися зразковою в цім відношенні.

Не вважаючи на ці хиби, фільму, безумовно, належить визнати навчальною і цікавою.

Надзвичайно коштовна й цікава наукова фільма, яку має ВУФК'у це «Теорія відносности Ейнштейна».

Кіно-картина теорії Ейнштейна безумовно не дає нічого нового тим, хто серйозно вивчав проблеми відносности.

Але для инших, що не мали часу чи мужности познайомитися з абстрактними основами теорії славетнього «володаря сучасних дум» ця фільма — цілий винахідок. Вона дає ясність і наочність прикладів та образків, якими вона конкретизує, спростовує й збирає, як у штуці, найважливіші становища; що їх важко пояснити словом.

Показано знакомиті досвіди Майкельсона й Морлея, гарматних вибухів із землі в напрямку до місяця, рух набоїв, прискорений чи зменшений обігом землі. Біжучій світловий промінь — все це відтворено з надзвичайним мистецтвом. Особливо яскраве показання деяких досвідів що до порівнальних. віддалень.

Виміри фігурують на екрані зразком світлових ліній, які спілкують, зливаються край з краєм і стають одна поруч одної з можливістю порівняння їх з оком.

Ось перед вами гарний краєвид. Його перетинає залізниця під горою. Проходить потяг. На даху одного вагона прилаштовано невеличку вежу, з неї кидають світлову кульку. Перший випадок: вагон нерухомий, кулька залишає в повітрі по собі огневий слід і до місця впаду кульки слід є простою лінією. В другому випадку потяг іде (в руху) і кулька залишає за собою криву огневу лінію — так звану траєкторію на темному скаті гори, використаної за тло. Малюнок огневої лінії — траєкторії, між своїми краями відміняється в залежності від умов руху потягу, а тому й перебування країв (точок) лінії.

Не менше наочний малюнок досвіду з кулею, яка пробиває дві протилежні стінки вагону й залишає в них дірочки, які не містяться одна проти одної по простій лінії, тому що рух потягу пересунув уперед другу стінку вагона, тоді як куля проходила просторінь між стінками.

Одного погляду на екран досить, щоби зрозуміти це явище, і спростувати помилку того, хто мав надію провести просту лінію від місця стрілу через обидві стінки вагону.

На безлічі таких наочних зрозумілих малюнків збудовано вся ця коштовну кіно-картину, що ілюструє основи теорії величного сучасного винаходу.

Крім зазначених фільм ВУФКУ має кілька американських картині, виробничого характеру, а також коштовну науково-фізіологічну фільму «Теорія омоложення з праці професора Штейнаха», що в найближчому майбутньому має демонструватись по «Держкіно-театрах» м. Харкова. Фотографування та вироблення цієї величезної картини провадилось на протязі багатьох місяців, з 12-ти річної праці проф. Штейнбаха та його співробітників.

Тому фільма повинна дати величезне зацікавлення.

Своєчасно на сторінках нашого журналу подамо відповідну про неї рецензію, рівно як і про всі картини, що матимуть науковий і демонстраційний інтерес.

Знання. 1924. № 47. 13 грудня. С. 23–24.

Л. Андренко

ЗНАЧІННЯ КІНЕМАТОГРАФУ НАУКОВЕ Й УЧБОВЕ

Дуже багатьом з нас подобається кіно. Ми любимо ходити до «кіно-театру», де на сильно освітленому екрані під акомпанімент музики швидко проходять ті чи инші світові відбитки найрізноманітних царин людського життя й природи. Кожний сприймає цю, що сяє на екрані, оману життя індивідуально, кожний має ту чи иншу втіху, та мало кому спаде на думку щось більше. Більшість тих, що товпляться по усіх отих «Ампір» та «Експрес» зовсім не замислюється над тим, яку величезну науково-освітню вагу має кінематограф.

Найпростішою здається роля кінематографу в справі ознакомлення з такими науками, якот географія чи етнографія (наука про життя народів світу). Та це й справді були ті науки, що перші використали кіно.

Ми спокійно спостерігаємо на екрані живу фотографію, і хоч нікуди не подорожуємо, ми мандруємо разом з картиною на екрані з Америки до Африки, з Парижу до Москви… по усіх чисто країнах, куди тільки схочемо, вивчаємо як побудована земля та як живуть люди, що її посіли. Деякі знання з життя й природи важко передати словом чи звичайним малюнком, бо це знайомить тільки з одним якимось рухом чи моментом. Отут то кінематограф і служить науці та педагогічній роботі. Він не обмежений певним місцем і у рямцях екрану він охоплює верстви, пробігає величезні простори, мало не щохвилини міняє місце й дію.

Не менша вага, хоч може й не така наочна, кінематографу й у біологічних науках у тісному розумінні цього слова, у науці, що об'єднується звичайно спільною назвою, — наука про життя.

Тут кінематограф знайомить нас з великими життьовими процесами органічної природи, з тим, як ростуть та розвиваються рослини й тварини, з життям диких тварин та птахів, з життям мікроскопічних істот.

Особливо багатий матеріял для кінематографу являють тварини. Кипуче життя у вулику, жорстока боротьба двох комашиних «армій», процес вилуплювання курчат з яйця в особливому приладді, що підігрівається електрикою, — в інкубаторі — от перші, що спали на думку, приклади з тієї безмежно багатої царини тваринного життя, що може показуватися нам кінематографом. Тяжко взагалі уявити собі оскільки широко кінематограф може служити великій справі популяризації та поширенню знання й науки. Взяти приміром хоч би теорію омолоджування організму та переміну полу, що викликала до себе за останній час велику цікавість. А саме оці дослідження проф. Штейнаха та його учеників і були чудесним матеріялом для величезної фільми. Для цього протягом 15 місяців робилися й показувалися усі ті експерименти (спроби), що пророблені професором протягом останніх дванадцяти років.

Можна собі уявити який успіх мала би ця картина у нас, який інтерес являє вона для нашого студентства й особливо медиків, лікарів, фізіологів, а так само й для широких кол.

Самого цього прикладу досить, щоб вбачати у кінематографічному апараті, приладдя, що має надзвичайне значіння для поступу людности.

Безумовно, кінематографові належить величезна будучина про неї ми можемо гадати тільки тоді, як уявимо собі ті величезні перспективи, що розгортаються вже й зараз.

Вже близько той час, як по наших школах — вищих і нижчих — замигтять екрани, тріщатимуть кіно-апарати, і кіно відограватиме ролю вчителя, що викладатиме такі дисципліни, як от географія, етнографія, історія.

І иншого вигляду набере тоді навчальна справа!

Як гримали гармати, як лилася людська кров на зовнішніх фронтах, як кипіла ще напружені боротьба за існування Радянської влади, за радянське кіно ніхто не дбав… Старе дореволюційне кіно швидко розкладалося, доживало свого віку, нове — революційне — ще не народилося.

Та минулася кривава громадянська війна, — з темряви деспотизму, з уламків сваволі родилася воля, що єдиним вдаром пірвала кайдани політичного й економічного поневолення. І перед кіно по безмежних просторах Радянського Союзу розгорнулася величезна робота: зібрати й об'єднати по залях нечисленних кіно-театрів натовп трудящих, збудити поривання до нових подвигів у одних, підтримати й підбадьорити инших — усіх захопити червоним оповіданням про те, що буде, чи про жах недалекого минулого… перед радянським кіно стало завдання — наблизити, зібрати розпорошених скрізь по світу членів єдиної великої родини трудящих та пригноблених…

Ніхто краще за кіно не здійснить цього завдання, бо саме кіно-мистецтво переважно інтернаціональне світове; воно об'єднує найкраще.

Тисячами сяючих екранів покличе на бій кіно зле минуле й тисячі його живих вогнів покличуть пролетаріят до нових подвигів.

Старе життя дожило свого віку, і його заступило нове життя, новий побут. Цей новий побут і мусить відбивати та зміцнювати на своїх целулоїдних гадюках радянське кіно.

Кіно — мов люстра класової боротьби та класової самосвідомости, кіно ширить соціяльні думки — от завдання й гасла радянського кіно.

Та картини виготовлені закордоном не задовольняють наших вимог, не відповідають завданням, які ставить перед нами життя, само наше життя ставить перед нами вимоги що до пролетаризації тих картин, які ми пускаємо в світ. Закордонні фільми пройняті чужою й непотрібною нам ідеологією.

І ще за трудних і тяжких років руйнації почалося відродження радянського кіно… Починають будувати ательє, організовують кіно-школи та студії, випускають перші нові радянські революційні картини…

Всеукраїнське Фото-Кіно Управління в УСРР та Всеросійський Фото-Кіно Відділ — в РСФРР випускає кільки «радянських бойовиків», що викликають величезну цікавість тим, що це «речі нашого виробництва». Наші читачі ще певно пам'ятають яке враження у свій час справили такі картини випущені ВУФКУ, як от «Призрак бродит по Европе» та «Поединок», «Хмель», «Помещик» та инші.

Протягом останніх двох-трьох років російська кінематографія досягла великого успіху в РСФРР, де заклалося кільки кіно-організацій, які ми знаємо з афіш та по назвам: «Держкіно», «Севзапкіно», «Межрабпром» — «Русь», «Совкіно», «Пролеткіно» і т. и.

За цей час випущено кілька хороших картин, хороших що до їх ідеології та революційности. Поміж ними особливо звертають на себе увагу «Дворец и Крепость» величезна й художня історико-революційна картина за доби царювання Олександра II та Олександра III; «Красные дьяволята» за часів боротьби з махновськими бандитами; «Аэлита» — науково-фантастична фільма за романом А. Толстого; «Укразія» — випущена ВУФКУ; «Марійка» — прекрасна картина з життя безпритульних дітей випущена так само ВУФКУ; «Красные партизаны», картина

за доби сформовування червоногвардійських загонів; «Комбриг Иванов», та ще багато инших. Крім великої революційної цінности майже усі ці фільми дуже добре, а місцями просто чудесно знято не гірше за кращі закордонні кіно-картини. Радянські кіно-оператори вже уміють добре знімати навіть такі важкі речі, як «нічні сцени», або сцени під дощем і т. и.

Разом з соціяльно-політичними і революційно-історичними картинами наші кіно-фабрики випустили ще цілу низку більше чи менше вдалих та дотепних кіно-агіток у романтичній формі, випущено агітки для пропаганди різних моментів повсякденного життя радянських країн, та їх будівництва наприклад, «Стальные Журавли» (Оавук) «Красный Газ» (Доброхем) «Особняк Голубиных» (боротьба з туберкульозом) й ин. Крім того, випускають і в РСФРР («Кино-правда») і в УСРР («Маховик») кіно-хроніку та картини, що відбивають радянське громадське життя та новий побут. Між ними інтерес являє недавно випущена картина «Микроб Коммунизма», де перед нами проходять тов. Риков, Каменев, Сталін і ин. діячі Союзу.

На кінець треба зазначити ще кілька соціяльно-науково-художніх картин, що випущені Культвідділом Держкіно та присвячені боротьбі з венеричними й соціяльними хворобами і т. и.

Ми бачимо якого великого успіху досягло радянське кіно в царині політико-освітньої та агітаційної роботи. Та хоч і багато вже зроблено нами та перед радянським кіно стоїть завдання ще більшої ваги у царині здійснення великих завдань що до загального і обов’язкового для всіх навчання та виховання широких пролетарських мас, завдання навчити їх ленінізмові.

Знання. 1925. № 49/50. 14 грудня. С. 31–32.

Г. Затворницький

КУЛЬТУР-ФІЛЬМ

В СРСР кіно повинно відограти величезну ролю в справі культурної освіти 130 міл. маси робітників та селян.

(Сталін)

Всіма визнано, що кіно є що-найактивнішим засобом масової агітації та пропаганди. Методи впливу кіно різноманітні. Досвід останніх років розвитку кінематографії дає можливість переконатися, що методи впливу через організовану демонстрацію реальної дійсності, життя, як воно є, найбільш переконують, найбільш підходять до наших радянських умов культурної освіти серед величезної малописьменної селянської маси.

Нашому селянинові треба знати, хто йому робить трактор, як його роблять, куди йде хліб, що його він продукує.

Робітник машинобудівельного заводу повинен бачити шахтаря, що дає його заводові потрібне паливо — вугілля. Шахтар повинен бачити селянина, що дає йому хліб. Трудящі СРСР повинні бачити і знати що скрізь і в инших країнах світу є також пролетарі, як і вони, і скрізь іде класова боротьба поміж робітництвом та буржуазією. Але різні трудящі живуть далеко й бачити один одного безпосередньо не можуть. Ось тут на допомогу приходить кіно, що не знає ніяких перепон ні в часі, ні в просторі. Воно вільне іде, куди хоче.

Такий фільм, що показує життя, як воно є, без вигадок і прикрас, зветься культур-фільмом. Мета його не тільки розважати, але й бути зброєю науково-соціяльної пропаганди, організовувати свідомість трудящих, піднімати їх культурний рівень.

Значіння такого фільма для нас величезне. Ленін ще в січні 1922 р. вимагав, щоб в кінотеатрах, поруч із звичайними художніми драмами, ішли науково-популярні картини «із життя народів усіх країн».

Тепер уже ця його думка знайшла широкий відгомін серед нашої преси (загальної й спеціяльної), яка й переводить посилені кампанії за утворення радянського культур-фільма.

Отже загально визнане значіння культур-фільму неминуче повинно викликати широкий розвиток цієї галузі кіно-роботи в найближчий час.

Основою практичного підходу до утворення культур-фільму є оформлення кіно натурного матеріялу з обліком тієї авдиторії, що на неї буде розрахований той чи инший фільм. Такий облік має дуже велике значіння, бо в залежності від того, на яку авдиторію розраховуються картина, треба підбирати та оформлювати і натурматеріял для фільму. Наш досвід і досвід західньої кінематографії дає, нам три чітко окреслених типи культур-фільму.

1. Шкільний фільм, що призначаються як підручник для шкіл всіх типів, для спеціяльних експериментальних та дослідчих інститутів, лабораторій то-що.

2. Науково-популярний — з розрахунком на широку масову авдиторію. Він веде не стільки учбову, скільки освітньо-культурну роботу.

3. Кіно-хроника. Це своєрідний тип газети, зорової інформації про останні події.

Не дивлячись на те, що натурний матеріял для всіх типів культур-фільму може бути той самий, кожен із цих типів маю свої характерні особливості, свою фактурну установку, як ось: матеріял для шкільного фільму вимагаю особливої системи, доцільності та послідовності, особливих методів, педагогічно обмиркованих і пристосованих для того чи иншого віку школярів та до діяпазону їх знаннів в тій чи иншій галузі.

Через це шкільно-учбовий фільм 110 діляються ще на два типи: на шкільний фільм, що ю зоровим підручником по суспільствознавству, етнографії, фізиці, початковій математиці і т. д. в школах першого та другого ступня та в школах профтехнічних, і нанауково-дослідчий фільм, що маю більш спеціяльні завдання; демонстрування якогось спеціяльного процеса чи операції, наприклад: складної операції в медицині, будівництво і обчислення матеріалів в інженерії, деталі процесу фабричного виробництва і т. и.

Учбовий фільм повинен будуватись по типу серійного фільму. По кожній галузі знання треба утворювати цілу серію фільмів, що розгалужуючись, повніше охопили-б ті чи инші питання.

В той час, як учбовий фільм? Охоплює одне питання, науково-популярний фільм повинен зачіпати цілу низку питань, що освітлюють чи то якесь явище природи, чи наукову галузь. Досвід останніх років довів що доцільніше такий сценарій показувати перед нашим масовим глядачем в соціяльно-побутовому розрізі.

Утворюючи культур-фільм для села, треба мати на оці, щоб він спирався з одного боку на весь уклад селянина, а з другого — на всі ті конкретні питання, що його безпосередньо цікавлять (сільське господарство, ветеринарія, кооперація то-що).

Тепер перейдемо до останньої форми культур-фільму — до кіно-хроніки, до кіно-інформації.

Слід зауважити, що кіно-хроніка була одним з перших способів кіно-роботи взагалі. Коли тільки з'явилась перша знимальна камера, то крім натурних знимків, почали знимати ще й кінохроніку. Таким чином, кіно-хроніка — документальне знимання дійсності — з першого свого кроку зробилась в руках буржуазії зброєю пропаганди капіталістичного ладу.

Сучасна екранна газета Заходу та Америки, буржуазна кіно-хроніка, далеко пішла вперед в розумінні постановки роботи та техніки виробництва. Вона може бути за приклад нам.

Якою-ж повинна бути наша радянська екранна газета?

Наша радянська екранна газета повинна стати політичним органом, що документально і правдиво відбиває події нашої дійсности. Крім цього, радянська кіно-хроніка повинна висунути на перший план в своєму матеріялі —справжнього двигуна історії — маси пролетарів та селян. Ми повинні фіксувати нашу революційну дійсність: колективізм, організованість, наш новий побут, культурний зріст, наші недостачі й перемоги на внутрішньому та зовнішньому фронті. Противно буржуазній кіно-хроніці, суть якої полягає виключно в демонстрації бульварно-світових

атракціонів та закриванні дійсності, — ми повинні будувати свою хроніку так, щоб вона була справжньою соціяльною екранною газетою, що відображає нашу революційну дійсність.

До цього часу наші кіно-організації переважно продукували так званий художній фільм, мало уваги Звертаючи на культур-фільм, що був для них якоюсь малозначною і другорядною справою. Все лихо полягає в тому, що наші держустанови, які керують кіно-політикою в умовах НЕПи, вважають культур-фільм безприбутковою статтею прокату і через це не дають необхідних засобів на цю серйозну й необхідну для нас галузь кіно-роботи. Звичайно, такий стан не можна визнати за нормальний. Радянським кіно-організаціям треба серйозно подбати за культур-фільм. Треба організувати постійні кадри робітників, що знали-б і спеціялізувалися-б на виробництві кіно-фільмів такого гатунку.

Треба взятись за методичну розробку сценаріїв та планів постановок. Треба вжити заходів до доцільного планового прокату культур-фільма по всьому СРСР.

Інтерес до радянського фільму за кордоном з кожним днем збільшується, треба тільки уміти використати його, щоб просунути наш культур-фільм, нашу кіно-хроніку в маси пролетарів Заходу та Америки.

Адже-ж кінцева мета кіно — це утворити зоровий зв'язок між пролетарями всіх країн на ґрунті комуністичного світогляду.

Кіно. 1926. № 12. Грудень. С. 10–12.

Г. Котен

НАУЧНОЕ КИНО

Помещение бывшего ломбарда — теперь клуб железнодорожников. Здесь приютилось и работает научное кино Одесского учкпрофсожа.

Кино — присвоено имя 200-летия Академии Наук.

Внизу экспериментальный зал: чучела диких зверей и позвоночник мамонта; географические карты и образцы изделий Одесских главных мастерских ж. д.; минералы и машины, книги и растения собраны в большом зале.

Здесь посетитель научного кино должен получить толчок к общему пониманию истории развития человеческого общества, техники, самого человека и т. д.

Здесь смотрящий картину и слушающий лекцию получает разъяснение по тем вопросам, которые в отдельных местах научной картины, по мнению руководителя, могут быть не поняты и слабо усвоены.

И если идет картина «Омоложение», то в экспериментальном зале проф. Синельниковым производятся опыты над животными.

Если в кино картина-лекция посвящена аборту, в зале показывают строение человеческого тела, функции его органов и т. д.

Зал не ограничивается наличными экспонатами. Кино связано с музеями, институтами и т. д., где, в случае необходимости, получают нужные для секций приборы, пособия и т. д.

Открыто научное кино полгода тому назад. За это время оно дало 30 сеансов с кинофильмами в сопровождении лекций и 15 лекций с диапозитивами. Всего через кино прошло 4000 чел. и до 3000 детей.

Вокруг кино составилась группа до 200 чел., которая посещает кино регулярно со дня его основания

Из отдельных кинокартин, прошедших в кино, отметим: «Канада», «Река Амазонка», «Африка», «Сванетия» — географические; «Омоложение», «Железы — строители жизни», «Теория относительности», «На все времена и для всех народов» (о метр, системе) и т. п.

Помимо того, были проведены лекции проф. Козлова о его путешествии в Монголию и т. д.

В чем недостатки?

Основной не достаток — отсутствие фильм.

ВУФКУ научных или популярно-научных фильм не выпускает или выпускает в чрезвычайно ограниченном количестве и в то же время не разрешает кино получать картины из Совкино (должен оговориться, что таковы сведения, данные мне зав. кино тов. Дащенко).

О получении фильм из заграницы и говорить не приходится. Это не по силам такому небольшому институту, который обслуживает пока лишь одну окраину. Пока в распоряжении кино есть 15 фильм.

Те фильмы, которые иногда удается получить из заграницы, не перемонтируются и не переводятся на русский язык.

Нет производственного плана и достаточно четких перспектив в самом кино. Нет увязки с предприятиями своего района: кино пока только учкпрофсожа. Необходимо увязать работу научного кино и ВУФКУ, а то между ними как будто кошка пробежала и дело от этого страдает. А, ведь, можно было бы только одним использованием старых дореволюционных фильм (понятно, после соответствующей переработки) загрузить кино в достаточной мере.

Необходимо связаться с предприятиями района, создать широкий совет научного кино из представителей культкомиссий, ВУФКУ, лекторов и т. д.

Кстати, о лекторах. Здесь также вредный параллелизм. По-моему, нечего создавать при научном кино самостоятельную лекторскую коллегию, когда в городе есть лектбюро, объединяющее и руководящее всей лекционной работой в клубах.

Эти основные недостатки нужно устранить в первую очередь.

Помимо этого, надо подумать о расширении работы. 2 дня в неделю недостаточно. Нужно и программы иногда разнообразить. Можно и нужно, демонстрируя некоторые картины из художественных и даже авантюрных, проводить лекции как по истории, так и по другим общественно-политическим вопросам.

Это не проводится в обыкновенных кино. Это должно проводить научное кино. Кино должно стать научным не только в области естественных, но и в области общественных наук.

Нужно устраивать выставку книг по вопросу, который обсуждается в научном кино в тот или иной день. Но это дело тормозится из-за споров между ведомственным издательством «Гудок» и Госиздатом.

Нужно было бы научную фильму сопровождать музыкальной специально подобранной иллюстрацией.

Если все эти большие и малые недостатки устранить, то научное кино сделается серьезной, мощной и высококультурной организацией.

Культработник. 1927. № 13/14(36/37). 20 июля. С. 69–71.

***М. Макотинський*[22]**

ЗА КУЛЬТУРФІЛЬМ

Ніколи раніше ні велика преса: наша, ні вищі керівні органи, ні широка громадськість так не цікавилися справами кіна, як тепер.

Повсюдні кіно-конференції, що закінчилися в січні місяці цього року Всесоюзною Конференцією Робітників Екрану, всесоюзна партнарада в справах кіна, яка мала відбутися в березні місяці, прилюдні диспути про кіно з участю педагогів та представників преси, широка організація філій «Товариства друзів радянського кіна» (ТДРК), — усі ці визначні явища й великі події в житті нашого «Великого Німого» свідчать про збільшене зацікавлення до нього нашої організованої громадськосте взагалі та науково-педагогічних кіл зокрема.

Роля кіна, як наймогутнішого знаряддя не тільки ідеологічного й художнього виховання широких мас, а й як найпевнішого провідника в маси й елементарного, і глибокого знання в усіх ділянках культури та цивілізації остільки загально визнана, що довго доводити потреби розвивати й зміцняти в нас кіно-справу нічого.

За епіграф до цієї статті треба було-б узяти не цитати з промов та статей найвидатніших наших сучасників про значення й ролю кіна, не думку, наприклад, навіть Леніна про кіно, як про наймогутніший провідник культури й пролетарської ідеології в гущу мас, а науково-доведену й перевірену засаду, суворий психофізіологічний закон, який каже, що легкість, гострість та відбивання в пам’яті зорових сприйнять перевищує на 80% легкість та гостроту сприйнять слухових.

З цього й треба виходити, оцінюючи завдання, що стоять перед нашим націоналізованим кіном.

Наша спеціяльна уряднича преса, на жаль, не надавала досі кіно-справі тої уваги, якої вона заслуговує й через це, порушуючи питання про найширші можливості використати екран у всіх ділянках нашого культурного, господарчого й політичного будівництва, доводиться казати про звичайні й, здавалося-б на перший погляд, «загально-відомі» істини.

Чи використали ми достатньо протягом останніх років нашого енергійного будівництва могутність кіна у науці, техніці, педагогіці? Можемо категорично відповісти, що навіть реальні

---

22. *Макотинський М.* — ред. сценар. від. ВУФКУ, реж. — *Прим. упор.*

можливості не використали ті державні й громадські організації, які безпосередньо заінтересовані, щоб кількісно й якісно збагатити наш екран на відповідні фільми.

Треба, очевидно, доводити, що Наркомосвіта повинна бути в цій справі не менше зацікавлена, ніж Наркомздоров'я, а Наркомздоров'я не менше, ніж Наркомзем та ВРНГ й инші. «Усім відомо», що нема такої царини культурного й господарчого будівництва, яка не була-б безпосередньо заінтересована, щоб як-найширше використати кіноекран, але справжнє використання в нас кіна, на жаль, зворотно-пропорційне тому, що «вже всім давно відоме».

Щоб не викликати в скептиків сумніву що-до можливосте й доцільносте як-найширше використовувати кіно-екран у всіх ділянках науки, техніки, педагогіки, наведімо тут кілька безперечних фактів із царини не тільки можливостей, а й практичного використання кіноапарату для науково-культурницьких потреб уже за наших часів.

Коли бачиш за наших днів на екрані досягнення сучасного кіна, коли читаєш про пристосування до кіно-апарату[23] ультрамікроскопа, що збільшує на екрані безмірно малі тіла у п'ятдесят тисяч (50 000!) разів, то не ймеш віри, що кіно з'явилося тільки чверть віку тому (1900 р.), розвинувшись із «рухливих фотографій» братів Люм'ер[24].

Ніяка книжка, ніяке найталановитіше слово чи найудаліша фотографія, ні найгеніяльніше малярство не може зробити таких послуг тим, що навчають, і тим, що вивчають, наприклад, біологію чи бактеріологію, як кіно-апарат із пристосованим до нього ультра-мікроскопом. Хто й що инше може нам так точно и безпомилково показати світ бактерій, інфузорій, амеб, увесь світ безмірно малих мікроорганізмів?

Нарешті, те, чого не можна зняти в натурі, можна з успіхом подати на екрані, так званою мультиплікацією. З максимальною точністю мультиплікат може нам дати, наприклад, картину боротьби фагоцитів із токсинами, як ультрамікроскоп, пристосований до об'єктива знімального кіно-апарату, дає нам змогу бачити на екрані життя, рух сперматозоїдів. Звісно, що «ні казці не розповісти, ні пером не описати» так яскраво, так показово, як на екрані, ролі мухи, комара, воші, блохи, блощиць та инших комах у розвиткові пошестей, як і ролі бджоли, джміля, метелика в заплідненні квітів.

З неменшою користю можна використати кіно-апарат у такій тонкій і делікатній царині, як статеве виховання дітей, демонструючи так, як це потрібне педагогові, не тільки процес обпилювання квітки, а й увесь процес «зачаття» плоду та розвитку його, як і процес «народження» живої риби з ікринки чи пташки з яйця.

Нам здається, що не багато педагогів знає про те, що для того, щоб простежити на екрані сорокавосьмигодинний процес поганого розпускання троянди з пуп'яха, треба трошки більше, як півхвилини (1/2 хвил.), і менш як годину, щоб простежити в с і процеси зросту дуба за десять (10) років. Такою-ж неймовірною може видатися й деяким «навіть природникам» можливість простежити на екрані вплив різних температур, вогкости та сонячного проміння на інтенсивність розвитку (перед очима в глядача на екрані) рослин і тварин.

Який-же навчальний прилад може зрівнятися з кіно-екран от популярністю й перекональністю, цікавістю й показовістю, силою навіяння вже в таких просто й легко приступних для кіноапарату царинах, як історія, географія, етнографія, біологія, космографія, як світознавство в цілковитім його обсягу. Ми вже не підкреслюємо значення вживання кіно-екрану, викладаючи всі види й галузі математичних наук.

23. Пристосував французький лікар д-р Коммандон.

24. «Рухливі фотографії» брати Люм'єр вперше демонстрували 22 березня 1895 року в Ліоні та 10 червня того-ж року в Парижі.

Наркомземи наших союзних республік витрачають багато коштів на писану пропаганду індустріалізації, меліорації, колективізації сільського господарства й боротьби з шкідниками. Наркомздоров'я витрачає чимало грошей на таку-ж усну, плакатну й на письмі пропаганду боротьби з ворожбитством, венеризмом, алкоголізмом, туберкульозою то-що, не звертаючи й досі достатньої уваги на майже безмежні можливості використовувати кіно для цієї пропаганди. Соціяльна й індивідуальна гігієна, санітарія й профілактика не мають цінніших агентів, як кіноапарат.

Зо два добрих художньо виконаних фільмів на тему про пожежі на селі, у лісі й степу можуть дати більший ефект, більше користі народньому господарству, людності (й навіть держстрахові), ніж тисячі агітаційних брошур та «протипожежних» плакатів, що їх друкує наш держстрах.

Ніхто ніби й не має сумніву про те, що наші школи менше устатковані навчальним приладдям, ніж західньо-европейські, як і про те, що ми не менше, ніж кожна європейська країна, маємо потребу в найширшій пропаганді виробничій, гігієни, санітарії, профілактики. Ніхто ніби не має сумніву, що в усіх цих ділянках ми неймовірно відстаємо від першої-ліпшої європейської країни й, маючи 57% неписьменних жінок у СРСР, повинні провадити не на письмі, і навіть не усну пропаганду охорони материнства й дитинства, а показову та врозумливу, зрозумілою й легко-приступною формою кожній найтемнішій жінці в найтемнішімі селі. Нам не властиво, як відомо, дурити себе. Ми вміємо дивитися дійсності просто в вічі й, не ваблячи себе надіями, ми повинні визнати, що незрівняний інструмент всебічного виховання робітничо-селянських мас — кіно-екран — не використовують в нас достатньо, і навіть сотої долі того, чого він заслуговує.

Кількісне та якісне зростання, принаймні педагогічних фільмів на заході, що здається нам неймовірним своєю інтенсивністю, яскраво свідчить про те значення, якого надають екранові буржуазні країни.

У книжці-каталозі «Verzeichnis Deutcher FiJme»[25], що вийшла 1927 року в Німеччині, перелічено наукові й культурні» фільми, видані протягом кількох останніх років до 1926 року. Щоб не втомлювати читача силою граф з числами[26], ми зведемо в таблицю найголовніші відділи наукових та культурних фільмів, зазначених у згаданім каталозі.

Географія (загальна, окремо країни: Европа, Азія, Африка, Америка, Австралія, острови, бігуни, різні видові фільми)	515
Історія (загальна, культури, мистецтва, релігії, війни то-що)	601
Природознавство (фізика, хемія, геологія, космографія, метеорологія, ботаніка, зоологія, анатомія людини, біологія, фізіологія, охорона й захист природи)	693
Медицина (патологія, терапія, неврологія й психіятрія, хірургія, ортопедія, гінекологія, акушерство, фармакологія, вухо-горло-ніс, офтальмологія, зуболікування, сечо-полові, бактеріологія, різні)	193
Хліборобство, близькі до нього види народнього господарства й боротьби з шкідниками	305
Лісівництво, мисловиство й рибальство	103
Промисловість, добувальна й обробна, техніка, кустарні ремества, електрична індустрія, усі види промисловости, товарознавство, історія машини й техніка взагалі	1032
Народне споживання й торгівля	85

25. «Verzeichnis Deutcher Filme», Herausgegeben von Walter Gunther, Berlin, 1927 — 1. «Lehr und Kulturfilm».

26. Назви всіх зазначених у каталозі науково-культурних фільмів, з зазначенням метражу їх та назви фірм займиють у цій книжці великого формату 168 сторінок густого петиту.

Транспорт, усі види суходільного, водного, повітряного, підземного й підводного транспорту та инші види нарзвязку 132
Народній добробут (гігієна, санітарія, будування домів, соціяльне забезпечення) . .277
Педагогіка (власне) 20
Фізкультура й спорт (гімнастика, атлетика, усі види спорту) 476
Казки, фантазії для дітей різного віку 100
Виставки, ярмарки 45
Хроніка (найважливіших подій). 280
Армія й флота (видано вже після поразки й розброєння Німеччини) 79
Різні наукові й культурні фільми на такі теми, як: «Чого очима не видно», «Чого багато де-хто не знає», й инші 90
Разом . . . . .6038 назв.

Понад 6 000 наукових та культурних фільмів з різних галузів знання… дав німецький екран тільки протягом останніх кількох років до 1926 року!.. Є, звісно, чому позаздрити й повчитися.

Але не тільки в Німеччині культур-фільми займають почесне місце на екрані.

Французькі приватні кіно-організації (бр. Пате, Гомон, Леві та инші) видали, за неповними даними, що ми маємо, протягом останніх кількох років тільки про питання соціальної гігієни 114 фільмів, з загальним метражем близько 50 000 і тільки з двох відділів природознавства — ботаніки й зоології — 190 фільмів на 65 000 метрів[27]. Ми не маємо також досить точних відомостей про кількість культурфільмів, виданих останніми часами в Англії й Америці, але що-до Італії то вона за нас у всякім разі багатша на культур-фільми в багато разів. Коли вірити французькому кіно-журналові «La cinématographie française»[28] то чванькова заява Мусоліні: «Італія готова постачати всім країнам наукові й педагогічні фільми», — має під собою досить реальний фунт.

Кінематографія розвинулася так широко й до того-ж ясною стала потреба та реальна можливість використати кіно-екран у науковій, педагогічній та ідеологічній царинах, що навіть у Італії на порядку денному чергових урядових заходів поставлено справу про націоналізацію кіна. Воно, природньо, на думку диктатора Італії Мусолінії, повинне грати не останню ролю в пропаганді фашистських ідей.

Наш Союз, як відомо, є поки що єдина в світі країна, де кіно націоналізовано, де кіно не може, не повинне бути нічим; иншимі, як знаряддям запровадження в широкі трудящі маси пролетарської комуністичної ідеології, розвитку культурносте найширших маїс та художнього виховання їх.

Від першої групи школи першого ступеня через робфаки й технікуми до лекційної залі, лабораторій та спеціяльних кабінетів вищих інститутів й академій — кіно-апарат, якого не можна замінити ні книжкою, ні фотографією, ні «живим» словом, ні малярством, не має, як наукове приладдя, суперників і повинен через це зайняти в нас не тільки на загальнім, клубнім, сельбудівськім, а й на шкільнім екрані те місце, якого він заслуговує.

Здавалося-б, що ці істини такі: затягані, такі «загально-визнані», що про них не варто-б і розмовляти, але дійсність наша, на жаль, примушує нас повторяти ці «тривіяльності».

Напередодні вирішення справи, чим бути нашому екранові: могутнім знаряддям ідеологічного, наукового, художнього виховання мас у руках наших культурницьких органів, зокрема Наркомосвіти, чи бути «Великому Німому» раднаргоспівським трестом, напередодні вирішення цієї надзвичайно важливої справи доводиться, на жаль, оперувати найпростішими доводами

27. Див. Marcel Colin. — «La cinématographie française» № 447, XII—1927. г.
28. Ibidem.

на користь того, що тільки Наркомосвіта з усіх Наркоматів може розвивати в відповіднім напрямку кіно. Инакше кіно-екранові загрожує обернутися в джерело матеріяльного прибутку, на шкоду иншим, не менш важливим статтям, прибуткової частини нашого радянського Бюджету — з великої літери, тобто, не тільки наркомфінівського.

Наприкінці кілька рядків у останній справі не менше важливій і актуальній, ніж справа про те, чим, ким бути кінові, у справі про кіно-кошти[29].

Можна сміливо доводити, що доти, поки наші націоналізовані кіно організації матимуть постійну матеріяльну залежність від комерційного екрану, навіть перебуваючи у віданні культурницького Наркомату, доти, поки кіно-організації існуватимуть поруч із иншими господарчими органами на принципі «самооплатносте», — доти наше кіно не зможе задовольняти достатньою мірою педагогічні, суто-ідеологічні й инші «не матеріального» характеру потреби.

Коли принцип самооплатносте не може не псувати «духовного обличчя» нашого кіна, коли державний і тим більше місцевий бюджет не мають тимчасом змоги взяти на цілковите утримання кіно-екран, а дотацій Наркомфіну зовсім не можна вважати за нормальне джерело живлення кіно-справи, то лишається тільки звернути подвійну увагу на два наймогутніших, на перший тільки погляд не зовсім реальних джерела. Ці джерела:

а) Широке використання з безпосередньою активною участю сільської інтелігенції декрету ВУЦВК з 3 січня 1928 р. про самооподаткування людносте на культурні потреби і

б) Кінопозика.

Нам здається, що звільнення кіно-організацій від видатків на сільські кіно-пристрої, переклавши матеріяльний тягар у справі організації кіна на селі з кіно-організацій на прибутки від самооподаткування людности, а також мобілізація громадської уваги найширших мас міста та села, притягнувши їх до участи в будівництві й розвитку кіно-справи, як-найширше розповсюджуючи дешеву[30] кінопозику, — що тільки така мобілізація й уваги, і коштів дасть змогу кіно-справі розвинутися в нас до такої міри, якої кіно-екран заслуговує.

Життя й революція. 1928. Книжка IV. Квітень. С. 130–135.

В. Ястржембський

КІНЕМАТОГРАФІЯ, ЯК НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК У ПЕДАГОГІЧНОМУ ПРОЦЕСІ

Нові досягнення науки й техніки впливають так на ціле життя людськости, як і на зміст, методи та засоби навчання й виховання.

Сучасні могутні двигуни культури кіно та радіо стають невід'ємною частиною сучасного педпроцесу.

29. Цю справу про кошти докладніше висвітлює автор цієї статті одночасно в спеціяльним кіно-журналі.
30. Облігаціями приблизно від 50 коп. до 5–10 карб, з купонами, що дають право на пільгове одвідування кіна.

Стан кінематографічної техніки, її найновіші досягнення (телеоб'єктив, цейтрафер, лупа часу, мультиплікаційний апарат, так звані зворотні з'йомки, проекційний апарат Мехау і т. ін обумовлюють величезні можливості використання кінематографії, яко могутнього засобу культурно-освітньої роботи взагалі і шкільної зокрема. Перспективи дальших технічних удосконалень та винаходів, зокрема фіксація та передача звуків, розгортають перед кіно в недалекому майбутньому ще більші можливості.

Кінематографія як навчальний посібник дає можливість наочно показати динаміку явищ і фактів життя та природи. Кіно дає змогу спостерігати, аналізувати та вивчати явища з життя суспільства та природи, що в натурі для учня з багатьох причин неприступні. Відзначається також велика емоційна вартість кіно.

Тому кіно в недалекому майбутньому стане найнеобхіднішим навчальним посібником у кожній навчальній та науковій установі.

Поруч з визнанням великих перспектив, що стоять перед кіно як новим педагогічним засобом, треба застерігти від деякої переоцінки кінематографії в педагогічному процесі.

По-перше, кінематографія ні в якій мірі не має замінити експеримент, лабораторну працю, екскурсії, вивчення живого оточення, взагалі активних засобів навчання. Вона є лише необхідним доповненням до педагогічного процесу.

По-друге, кінематографія не може усунути або зменшити ролю організатора й керовника педпроцесу — вчителя. Користання кіно, як навчальним посібником, вимагав кваліфікованого керовництва з боку педагога. Кіно має доповнити те, чого немає навколо або чого немає зараз (історія), або чого не можна спостерігати в натурі з технічних та фізіологічних причин. Звідци висновок — не повинно зловживати кінематографією, як навчальним посібником.

Кінофікація масової школи на Заході та у Сполучених Штатах Північної Америки, не дивлячись на несприятливі умови, конкуренцію та суто комерційний ухил кінопродукції, вже зараз має знанні досягнення. На допомогу кінофікації школи стає держава, муніципалітети, громадські організації та батьки. Існує вже кілька тисяч специя явних навчальних фільм, сила спеціяльних центральних, районових, пересувних та шкільних кіноустановок і фільмотек, організовано відповідну підготовку вчителів, утворено спеціяльну літературу, лібрето, існує чимало громадських та муніципальних об'єднань навколо цієї справи. У Сполучених штатах з 38 000 шкіл і лише біля 6 000 не користується кінематографією.

На шлях кінофікації масової школи твердо стають і радянські республіки нашого союзу.

Тому перед нами гостро постає завдання вивчити цю справу з педагогічного і методичного боку та дати своєчасно вказівки масовому вчителю.

Місце кінематографії в нашій трудовій школі. За побудовою програми нашої трудової школи соцвиху, коли все навчання зосереджено навколо життьових комплексів, що зв'язують природу, працю й суспільство і поширюють концентрично, починаючи від рідного села чи міста до цілого СРСР та всесвіту, з необхідними екскурсіями в минуле суспільного життя й праці, кінематографія в нашій трудшколі має великі перспективи.

Починаючи вже з третього року навчання (осінні праці в сільському господарстві, Жовтнева революція, обробка волокнуватих матеріалів, засоби пересування, боротьба з посухою, кривавий тиждень тощо), маємо багато тем для шкільного кінофільму.

Далі, коли переходимо до програму 4-го року навчання, а тим більше до другого концентру (5, 6, 7 гр.), де виходимо за межі рідного села, міста, району, де більше заглиблюємося в історію, кінофільм стає необхідний.

В галузі вивчення суспільних явищ, окремих важливих моментів соціального життя, класової боротьби так минулого, як і сучасного, що їх спостерігати в їхній динамиці й у цілому учень не може, матеріал з найбільшою повнотою і реальністю дає кінофільм.

В галузі вивчення природи кінематографію можна використати для ознайомлення з фізичною географією всесвіту, демонстрування найскладніших неприступних зараз для школи, через свою складність, дослідів (мікрофізика, мікробіологія, процеси зросту та розвитку рослин, елементів гігієни і т. ін.).

В галузі виробництва — не тільки ознайомити з динамікою виробничого процесу підприємств, що не приступні для спостереження в обставинах тієї чи іншої конкретної школи (здобування вугілля для шкіл, що поза межами Донбасу, обробка волокнуватих матеріялів, тощо), але й дати ці процеси та їх окремі моменти у вигляді приступнішому для вивчання, ніж у натурі (зменшення в багато раз швидкости руху, збільшення розмірів окремих дрібних частин машини тощо). Крім того, за допомогою кінематографії, можна якнайкраще подати досить багатий матеріял з елементів технології.

Виходячи з цих прикладів, одним з першорядних завдань методичним органам народньої освіти мав бути проробка тем кінофільм за програмами трудшколи і замовлення їх ВУФКУ.

Фізіологічний вплив кінематографа на дітей. Запроваджуючи кінематографію як навчальний посібник, що має більш-менш постійно впливати на дітей, перш за все треба вивчити та визначити фізіологічний вплив кіносеансів на дітей, зробити з цього певні висновки і дати відповідні правила користування цим посібником без шкоди для дитячого організму.

Спостереження лікарів над впливом кіносеансів на дітей констатують, що безоглядне часте відвідування з боку дітей кіносеансів викликає захорування на кінематофталмію, що полягає в порушенні радужної оболонки, і викликав астенопію, швидку втому очей (неможливість дивитись на дуже світлі речи; інколи часті сеанси викликають кон'юктивит і запал вій (блефорит).

Причини цих хороб полягають в:

1) різкому переході від темряви залі до ярко освітленого екрану;

2) нерівному проектуванні картини (мінливість маштабу і темпу);

3) миготіння фільму;

4) занадто швидкі зміни картин на екрані;

5) повторні зусилля хрусталика до пристосування у випадках занадто близького наближення ока до екрану;

6) утома мізку.

Особливо втомлюють фільми зняті підчас швидкого руху (рух потягу, авто і т. ін.). Спостереження над учнями після довгої демонстрації свідчать (за Слюйсом) про різкий вплив на учнів — одні виявляють підвищену збудженість і хвилювання, другі сонливість і тупість, треті труть від болю очі.

Емпіричні дані та деякі спостереження лікарів, що ми маємо в цьому напрямку, занадто загальні, неповні, мало обґрунтовані. Так, за Слюйсом (А. Слюйс «Школьный кинематограф»), що порівнюючи ґрунтовніше за інших це питання висвітлює, ми маємо такі вимоги:

1. Максимальний термін кінолекції для дітей до 12-ти років — 30 хвилин, для старших 12-ти років — 45–60 хвилин.

2. Кількість кінолекцій на тиждень має бути не більше 1–2 з перервою у кілька день.

3. Кожна лекція мусить бути поділена не менш, як на дві частини короткими відпочивками, коли залю освітлено, а діти можуть говорити й рухатися вільно без особливого, проте, пустування.

4. Демонстрація має йти нормальним шляхом, рівно й правильно.

5. Учні мають сідати не ближче за з — 4 метри від екрану.

6. Не можна демонструвати фільм дуже швидко, треба, щоб учень, не хапаючись, все роздивився, перечитав написи і стежив за рухом картини.

7. Освітлення екрану мусить бути рівним підчас всієї демонстрації фільму треба уникати занадто сильного та слабого освітлення окремих кадрів, од світла до темряви і навпаки слід переходити не раптово, а повільно.

8. Не слід користатися старими фільмами, що дають уривки, безладне коливання, неясні кадри, перепускання світла.

9. Для написів необхідно вживати великі літери, широкі квадратові, що усюди однаково товсті, гаразд розміщені на екрані. Написи мають бути точні й ясні змістом та достатньо довго показані. Написи не слід давати в червоному світлі.

10. Загальногігієнічні вимоги:

а) чистота приміщення, відсутність пороху (витирання ніг, прибирання);

б) розмір приміщення: 5 куб. м етрів і 1,25 кв. м етра на учня;

в) температура взимку 16–18° по С.;

г) вентиляція, провітрювання і уборка після кожного сеансу.

Як бачимо, всі ці правила надто не повні, не завжди конкретні й науково-обґрунтовані. Тому, на нашу думку, другим терміновим завданням підготовки до кінофікації масової школи є збирання існуючих наукових матеріалів про фізіологічний вплив кіно на дітей та постановка спеціяльної науково-дослідної роботи в цьому напрямку з метою наукового вивчення та визначення оптимальних умов та правил що до користання кінематографією для навчання.

Методологія навчально-виховальної роботи за допомогою кінематографії та дидактичні вимоги.

Ці питання науково ще мало розроблено і в більшості базуються на емпіричних даних або визначаються нахилом того чи іншого педагога.

Тут треба в першу чергу розглянути такі проблеми:

1) вимоги до навчального фільму;

2) вимоги до устаткування кіноавдиторії та її складу;

3) дидактичні вимоги до кінолекції.

Кінематографія яко навчальний посібник, що допомагав навчально-виховальному процесу за певним програмом, цілком природно вимагав відповідної тематики фільмів. Тому думка більшости педагогів, що працюють над питаннями кінофікації школи, зходиться на таких вимогах що до тематики шкільного фільму:

1) шкільний, навчальний фільм в спеціяльний фільм;

2) він має відповідати програму школи;

3) теми фільму мають подавати окремі життьові явища і факти;

4) ці окремі явища і факти з окремих фільм зв’язуються викладовцем в процесі проробки змісту фільмів, а самі фільми об'єднуються у серії на зразок діапозитивних серій (серії фільмів 8 географії УСРР з історії, виробництва тощо);

5) шкільні фільми мають бути коротко-метражні, розраховані на одну лекцію при повільному темпі демонстрації та необхідних перервах.

Що до справи сюжетности чи безсюжетности навчального фільму, то з приводу цього існують цілком протилежні думки. На нашу думку, в сутонавчальному фільмові так звана сюжетність

(фабула) не повинна займати першого місця, бо це затуляє основну мету лекції: учень звертав більше всього увагу на пригоди та вчинки окремої особи (героя), а не на розгортання мети.

У вимогах, до устаткування кіноавдиторії треба відзначити три напрямки: користання загальними кінотеатрами, організація центральних або районових шкільних кіноавдиторій і, нарешті, улаштування кіноавдиторій в кожній школі або навіть пристосування до цієї мети кожної звичайної класи.

Кожен з вищенаведених напрямів має свої так позитивні, як і негативні моменти. Одні (користання загальними кінотеатрами) матеріально приступніші, але не досягають мети, як педагогічні посібники другі — організація кіноавдиторії в кожній школі, або навіть класі — цілком забезпечують педагогічні вимоги і найбільше відповідають планомірності педпроцесу, але на сьогодні матеріяльно тяжкі (вимагають силу кіноапаратури, фільмотек тощо).

В всякому разі певні, безсумнівні педагогічні та гігієнічні вимоги говорять за необхідність прагнути до утворення спеціяльних шкільних, бодай би на певний район кіноавдиторій, які мали б відповідне устаткування що до демонстрацій, роботи вчителя, зв'язку вчителя з демонстратором.

Практично ж, звичайно, в наших умовах часто-густо доведеться починати роботу з використання в день державних, профспілкових (клубних) та сельбудівських кіноустановок та пересувних фільмотек і лише по великих містах (Харків, Київ, Одеса, Дніпропетровське й ін.) організовувати центральні та районові шкільні кіноавдиторії та стаціонарні фільмотеки.

Що до складу кіноавдиторій, то основні вимоги, що ставить нам сучасний досвід, такі:

1) авдиторія повинна бути невелика, максимум на 200–250 дітей (більша кількість не дає змоги встановити потрібну робочу дисципліну) і обов'язково разом із своїми викладачами;

2) авдиторія мусить складатися з однородних віком та підготовкою дітей (найкраще дітей однакових груп).

Дидактичні вимоги до побудови та переведення кінолекцій ще недостатньо розроблені і потребують уважного вивчення, експериментальної перевірки, уточнення та поповнення.

З матеріялів, що нам пощастило простудіювати більш-менш докладно зупиняється на дидактиці та методиці шкільної праці за допомогою кінематографії А. Слюйс («Школьный кинематограф», Кинопечать Москва, 1926 г.) та Воутерс («Проблема кіно в школі на Заході». Бельгія. Друкується в «Шляху Освіти» ч. 4. за 1928 рік). Перш за все всі педагоги, що працюють в цій галузі, стверджують, що при користанні кінематографією роля вчителя не зменшується. Він так само лишається керовником і організатором педагогічного процесу.

Самий педпроцес при користанні кінематографією розподіляється подібно до педпроцесу за екскурсійним засобом навчання на три частини: підготовка, сама демонстрація і обробка здобутого матеріялу.

Підготовка полягає:

1) у виборі фільму відповідно програму роботи з учнями, який має поповнити те, чого не можна дати в іншому дидактичному матеріялі;

2) у знайомленні вчителя зі змістом фільму або шляхом його попереднього перегляду, або через спеціяльно для вчителя складене лібрето;

3) у складанні вчителем плану роботи за цим фільмом (визначити, як саме перевести ув'язку змісту фільму з тим дидактичним матеріалом, що учні засвоїли раніш, виявити незнайомі та незрозумілі для учнів у фільму місця);

4) у підборі дидактичного матеріялу для підготовчої роботи я учнями та тем для дальшої;

5) у переведенні підготовчої роботи з учнями (бесіди, демонстрації тощо) до сприймання фільму. Сама демонстрація фільму переводиться, як це було зазначено вище, відповідним темпом і з застереженням належних гігієнічних вимог (дивись про фізіологічний вплив кіно на дітей). Дисципліна має бути, звичайно, класна. Підчас самої демонстрації вчитель короткими репліками, зауваженнями та запитаннями дає пояснення окремих моментів та концентрує настановлення учнів на важливіші моменти й кадри. В цьому відношенні серед педагогів є деякі розходження. Германські та французькі педагоги дають більше місця слову вчителя підчас самої демонстрації, а англійські ж вважають це за шкідливе відволікання настановлення учня та приниження емоційного ефекту від фільму і обмежують вчителя лише самими необхідними зауваженнями.

Більш-менш точне та наукове визначення цього питання можна, мабуть, здобути лише експериментальним шляхом. У всякому разі можна погодитись з тим, що роля керовника, як і учнів, підчас демонстрації фільму більш пасивна ніж підчас екскурсії. Тут не завжди можна зупинитись, вернутись назад до тої чи іншої деталі, обговорити, не говорячи вже про те, що тут поки-що немає передачі відповідних звуків та кольору.

Воутерс та А. Слюйс рекомендують з метою порушення пасивносте учнів та збудження їхньої думки робити відповідні зауваження, запитання, пояснення, з'ясовування, робити перерви і кресленням на дошці робити пояснення незрозумілих деталей.

Нам здається, що з цим треба бути обережним. Річ у тому, що часті зауваження та пояснення можуть учню перешкоджати. Що ж до частих зупинок, то вони, на нашу думку, можуть порушувати цілість того динамічного процесу, що демонструється фільмом, а це, як зазначають усі педагоги, є найголовніша перевага цього нового навчального посібника. Тому краще детальніші пояснення та аналізу перенести на підготовчу та дальшу працю з учнями.

Нарешті, робота після демонстрації. Ця робота в основному полягає в:

1) бесіді по з'ясуванню незрозумілих моментів у фільму та для закріплення його змісту;

2) письмових роботах учнів на відповідну тему, що дається в-залежності від ступеня розвитку та навичок учнів;

3) виробленні ілюстрацій, малюнків тощо;

4) ув'язці здобутого матеріялу з оточенням та новим дидактичним матеріялом.

Закінчуючи цей короткий огляд кінематографії, як посібника в педагогічному процесі, треба сказати, що досвіду в цьому ми ще майже не маємо і примушені користатися досвідом закордону, що в справі кінофікації нашої радянської трудової школи робота тільки розпочинається.

Цілком зрозуміло, що ми не претендуємо цією статтею розв'язати всі педагогічні питання, які стоять перед нами в зв'язку з кінофікацією масової школи. Ми лише зробили спробу поставити ці питання. А далі, з одного боку, шляхом педагогічної практики, а з другого — науково-дослідної праці в цій галузі нам належить розв'язати та реалізувати цілу низку проблем цієї нової для нашої школи роботи.

Радянська освіта. 1928. № 4(132). Квітень. С. 32–38.

А. Поляк

ДО СПРАВИ ПРО НАУКОВЕ КІНО

В епоху культурної революції ми шукаємо найкоротшого шляху, щоб просвіщати широкі маси робітників і селян, щоб зробити їх культурнішими, утворити нашу робітничо-селянську інтелігенцію та червоних спеціялістів. Будуючи соціялізм, ми боремося з некультурністю, неписьменністю, але наш розгорнений наступ ми ввесь час ведемо, не використовуючи широко для цього «важкої артилерії» тоб-то наукового кіна.

По деяких країнах Европи та Америки кінотеатри є могутнє знаряддя, щоб затемнювати свідомість робітничо-селянських мас. Останнього часу в Італії та в Америці випускають так звані «культурні» фільми релігійного змісту, що їх демонструють безпосередньо по церквах та школах. Отак стоїть справа за капіталістичних умов, тоб-то, коли кіно-промисловість зосереджено виключно у приватних руках.

Тепер погляньмо, як у нас стоїть справа з науковим кіном. Наші кіно-організації останніми роками почали ворушитися в цьому напрямі, але за нашого темпу будування соціялізму такого розгортання кіна занадто мало. У нас звикли до того, що коли в однім кіно-театрі понеділками демонструють культфільм, а в Харкові в однім кіно-театрі його демонструють два дні на тиждень, то цього досить.

Зупинімось і на ціні квитка. Якщо квиток не буде дешевий, то глядач в таке кіно, де нема жартівливого фільму, а виключно культурний або науковий, не піде — за дорогу ціну він волітиме видовисько, а не лекцію або культфільм.

Отже, зовсім нема підстави казати, що в нас уже є наукове кіно. Треба таки зазначити, що ми тільки намагаємося організувати його. За умов радянської дійсности наукове кіно повинно стати великими лабораторіями, де виковувалася б і працювала наукова думка. Якщо так поставитись до цієї справи, то наше передреволюційне наукове кіно, наприклад, Одеська Уранія, або навіть наукове кіно залізничників, що працює тепер в Одесі, майже не відповідають нашим вимогам. Звідси такі висновки: щоб правильно організувати наукове кіно, в цьому повинні брати участь насамперед організації, що в цій справі зацікавлені, як от: Наркомос, Наркомземсправ, Наркомздоров'я, профспілки, ВРНГ та всі громадські організації, які борються за новий побут. Їм треба поставити собі за мету, щоб науковий фільм дійсно давав би масам знання, знайомив їх із профілактичними заходами проти хвороб, щоб він пропагував культурний обробіток землі, популяризував технічні досягнення, а це, безперечно, допоможе ширше втягати трудящих у справу винахідництва.

При науковому кіно обов'язково треба організувати експериментальну залю з експонатами з усіх питань нашого будівництва й життя, щоб лектори підготовлялися заздалегідь, тоб-то, коли вони читають кіно-лекцію, могли б демонструвати з того чи іншого питання, як додаток до фільм, натуральний експонат, який дуже впливатиме на психологію глядача (про це свідчить досвід наукового кіна залізничників). Наприклад, коли мова мовиться про шкідливість алкоголю,

можна продемонструвати печінку, серце й легеня п’яниці, коли ж розмовляють про те, як виникло життя, треба показати фільм про інфузорій.

Для наукового кіна лектори сами писатимуть сценарії для своєї роботи, а ВУФКУ їх тільки вироблятиме. Вони повинні бути державними або суспільними ТДРК. За наявности мінімальних штатів допоміжного персоналу (оркестри зовсім не треба), максимальна платня для дорослих може бути 10–15 копійок, при чому це наукове кіно мусить працювати і вдень і ввечері, — вдень для учнів, бо наукове кіно є дуже гарний помічник для школи.

Треба також максимально популяризувати наукове кіно серед мас, утворити відповідну зацікавленість до нього і поступово поширювати базу його діяльности по школах, клубах та житлокоопах, організовуючи пересування експонатів, маючи всюди своїх кіно-лекторів.

Якщо ми ці завдання виконаємо, то дійсно зуміємо широко використати кіно в справі виховання мас і набагато швидше форсуватимемо нашу перемогу в справі ліквідації нашої культурної та побутової відсталости.

Агітація й пропаганда. 1929. № 2. Січень. С. 44–45.

Олександр Борзаківський [31]

УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРФІЛЬМ

Зовсім знедавна, за короткий, порівнюючи, час, бурхливо поширюється нова для нас галузь кінопродукції, продукція культурфільму. Темп виробництва культурфільму на сьогодні вже такий бурхливий, що неможна обмежуватись відомчими доповідями, доповідними записками та кабінетними розмовами про цей могутній чинник культурної революції. Час уже ставити питання ширше, виносити його на обговорення масового глядача.

Ба й справді, — перший рік роботи ВУФКУ в галузі культурфільму закінчився, і за .цей перший рік українська кінематографія виконує цілком свій виробничий плян, викидає на ринок 37 повнометражних культурфільмів, Орієнтуючись на виконання своєї п’ятирічки, українська кінематографія, а зокрема київська фабрика, що має правити за осередок виробництва культурфільму, — готується далі розгортати роботу з таким розрахунком, щоб наступного року випустити на екран 51 повнометражних культурфільмів. Отже очевидно, що з перших кроків темп узято достатньо серйозний; покажчики вартости цієї галузі продукції на наступний рік далеко вже перестрибнули за півмільйона карбованців. Навколо справи, що вимагає таких величезних витрат, треба скупчувати громадську увагу якнайбільше. Перший рік роботи треба використати усіма сторонами, а насамперед, звичайно, використати, як першу спробу, як новий досвід, виявити всі хиби, недоліки, «вузькі», як то кажуть, місця, щоб дальший розвиток на цім шляху був переможніший і ефективніший.

Через політичні, громадські та культурні організації трудящі маси Радянського Союзу подали радянським кіноорганізаціям цілком певне й рішуче замовлення: в боротьбі за нове культурне життя, за піднесення освітнього рівня мас, за раціоналізацію виробництва та піднесення

31. *Борзаковський Олександр Юстіновіч.* У 1928 — зав. від. культурфільмів ВУФКУ (Київ). Був репресований. — *Прим. упор.*

продукційности праці в усіх галузях — використати кіно, озброїтися в боротьбі за культурну революцію цією могутньою зброєю, що в умілих, міцних руках обіцяє блискучі досягнення й перемоги.

Це конкретне замовлення треба було ще багато конкретизувати та деталізувати, починаючи практично здійснювати саму директиву. Треба було з необмежено великої кількости тем, звідусюди так і наступали, вибирати найпекучіші, найактуальніші; маючи за плечима дуже вбогі, примітивні, жанрові оформлення — перші здобутки ігрової кінематографії, — треба було взяти від них те, що було придатним, треба було знайти мову для культурного кіно, таку мову, що цілком виразно, чітко й голосно промовляла б з екрану до широких робітничо-селянських мас.

Перші кроки в цім напрямі йшли, головне, в бік найменшого опору. Чимало кінематографічних робітників гадають, що якусь наукову думку й певний комплекс спеціяльного знання треба підносити глядачеві, обов'язково розсолодивши його сюжетною водичкою. Скупа, але перекональна мова наукового культур-фільму, лякає масового кіноробітника. Треба було бути Пудовкіним, щоб зважитися на експеримент «Механіки головного мозку». Тому більшість картин того першого часу відгонять невдалими спробами заговорити до мас через екран якоюсь навмисною дитячою мовою; від тих часів, як недобра спадщина в українській кінематографії, залишився український культурфільм «Гонорея»[32], що скидається скоріше на якийсь «сечеполовий роман», аніж на санітарновітню картину.

З тематикою теж не гаразд було. Досить переглянути продукцію перших часів, щоб побачити, що жадних провідних думок щодо тематичних пропорцій тоді не було. Та й не могло їх бути, відверто кажучи, бо ж сама продукція була чимось цілком мізерним і спорадичним, шкутильгаючи від випадка до випадка. Тимчасом щодо тематики на перших кроках роботи позначається одна характерна тенденція, яку з певною іронією можна б звести до прутківського гасла «осягнути неосяжне». Кожна тема трактується, як один великий комплекс багатьох, часом тільки зовнішньо пов'язаних чи споріднених, галузів знання, а чи розділів окремих дисциплін. Ставивши собі великі завдання, піонери культур-фільму здебільшого заривалися, захоплювали матеріялу надміру, а потім зривалися, бувши безсилі його опанувати й подати на екрані у відповідних рямках. Як приклад такого замаху на універсальний комплекс, слід згадати картину «Застуда й хвороба»[33]. Для неї зафільмовано силу надзвичайно цікавого матеріялу; в ній порушено надзвичайно багато, просто безліч, актуальних проблем. Та саме через ту «безліч» утратили автори основний стрижень теми, і велика річ розлізлася, як рідке тісто, приголомшуючи глядача і нічого конкретного йому не даючи.

Дальші кроки в цім напрямі і в галузі тематики, і в галузі оформлення дають дещо нового, здебільшого позитивні здобутки. В тематичній справі починається звуження загального контуру теми і одночасно — глибше й всебічніше її внутрішнє опрацювання. У фільмах санітарно-освітніх від «неосяжної» «застуди й хвороби» ми поволі переходимо до далеко вужчих, конкретніших, але цілком викінчених: «Бережи око»[34], «Шкарлятини»; у фільмах сільсько-господарських від комплексного «Цукрового буряка» переходимо до інструктивних короткометражних: «Як сіяти буряк»[35], «Як угноювати», «Як боротися з шкідниками», «Як його доглядати» тощо. Ми тільки повстаємо на цей шлях, але найближчі перспективи вже цілком певно показують, що в цім підступі до справи запорука великих перемог, обіцянка багатьох досягнень.

32. «Гонорея» (1927, реж. М. Шор). — *Прим. упор.*
33. «Застуда й хвороба» (1927, реж. Д. Волжин). — *Прим. упор.*
34. «Бережи око» (1929, реж. М. Билинський). — *Прим. упор.*
35. «Як сіяти буряк» (1929, реж. О. Швачко). — *Прим. упор.*

Є деякі зміни в думках і діях щодо жанра в культурфільмі. Наша недовга практика знає вже, крім ігрового культурфільму, культурфільм цілковито неігровий і культурфільм, де помішано в різних пропорціях ці два пляни. Крім того, ми вживаємо вже своїх декілька слів — слів обґрунтованих — щодо мови фільму наукового, фільму-підручника, — від ВИШ'у до трудшколи.

Основне питання на цій дільниці роботи—це безперечно самовизначення й розподіл сил навколо ігрового й неігрового фільму. Насамперед, неігрова кінематографія останніми часами робить чималі успіхи. Ідея фіксувати життя, як воно є, за наших умов обіцяє, ба вже й дає блискучі наслідки, принаджує до себе певну частину молодих культурних сил і крок по кроку здобуває собі на всім широкім фронті, від глядача до директора фабрики, бодай невеличкі, але досить міцні й забезпечені позиції. Із уст і рук окремих осіб неігрова кінематографія переходить уже до ширших кіл робітників і на сьогодні в усякім разі не вимагає вже казенних оборонців та платонічних прихильників, промовляючи сама за себе. І «Одинадцятого», і «Людину з кіноапаратом» бачив і сприйняв наш масовий глядач, а тепер ці картини досить таки переможно поступають на закордонних екранах, здобуваючи собі там силу активних наслідувачів та апологетів.

Властивості цього жанру — фіксація життя без ніяких елементів гри, — надто різко виступають там, де неігровий плян примушений стикнутися безпосередньо й щільно в одній речі, з пляном ігровим. Ми маємо чимало прикладів, чимало спроб такого поєднання, і досі завжди бачили в таких спробах якнайяскравіше виявлення антагонізму поміж обома плянами.

Наведімо один приклад. Для картини «Бережи око» потрібний був епізод, як робітникові, що не береже очей на виробництві з допомогою окулярів, потрапляє в око металева скалка і як цю скалку виймають у клініці з допомогою електромагнетів. Своєю природою цей епізод складається з двох частин: перша — ігрова, коли актор-робітник, стоючи коло токарного варстату, вдає ніби йому влучила в око металева скалка; і друга — неігрова, коли з ока, пораненого скалкою, електромагнетом виймають справжній шматочок металу в клініці. Кожна з цих частин зокрема цілком доходить до глядача й справляє потрібне враження. Коли ж їх сполучити в один епізод, то перша його ігрова частина цілком губиться, втрачає всю свою цінність і життєвість проти другої, що держить увесь час глядача в напруженні аж до тремтіння. Ще разючіше виявляється ця різниця, коли ми порівнюємо гру акторки, що виконує ролю породільниці в художній картині, із зафільмованим справжнім моментом пологів. Тут ми маємо дистанцію такого величезного розміру між двома плянами, що й мови не може бути про якесь порівняння.

Про негативні сторони картини, побудованої на суміші ігрового та неігрового плянів, ми вже казали вище; згадували так само, що на сьогодні така мішанина вже нехарактерна для нашої продукції. Але часом її цілком уникнути неможна, як, скажімо, неможна без двох плянів подати згаданий епізод з необережним робітником та вшкодженням ока. Очевидячки, далі треба позбутися цих компромісів; для окремих культурфільмів треба відшукувати один якийсь плян: ігровий, або неігровий. Це, звичайно, непросто й нелегко, але це завжди можливо, коли твердо дотримувати поставлених завдань.

Це не значить, що всі культурфільми треба обов'язково будувати в неігровому пляні. Було б неприпустиме самообмеження заздалегідь засуджувати культурфільм взагалі на якийсь один плян. За короткий час нашої практики ігровий культурфільм хоча й не здобув собі широкого визнання й не дав блискучих наслідків, але ж немає найменших підстав кидати спроби творити культурні фільми в ігровому пляні. Коли їх немає на сьогодні, вони ще можуть бути; можуть бути й будуть культурфільми ігрові, неігрові, документальні й протокольні, та мабуть іще якісь інші, що їх відшукає допитлива творча робота людська.

Одна проблема стоїть осторонь у цій справі і потребує деякого висвітлення. Це проблема так званої «художности» в культурфільмі. Перше, ніж її висвітлювати, треба раз і назавжди підкреслити, що в даному разі наша щоденно вживана термінологія призводить тільки до постійних непорозумінь та плутанини. У нас ще досі за старою, ні від кого вже не підтримуваною позицією, протиставляють культурфільмові художній фільм, неначе б то культурфільм виключає розуміння художности або нехтує ним. По суті ж це саме питання про художність треба тлумачити в двох розрізах. Поперше, це є певний спосіб кінематографічного оформлення наукового чи науково-популярного матеріялу, його художня подача й художній монтаж. З цього погляду в лавах кінематографічних робітників неначе б то й немає розходжень: всі за «художність» у такому розумінні. Але є багато ще таких, що дуже й дуже охочі утотожнювати художність з «красивістю». Режисер культурфільму, побудованого на гарному, вдячному натурному матеріялі, коли йому пощастить зфільмувати й умонтувати кільканадцять гарненьких кадрів, що їм місце серед наліпок на коробки від цукерків, вважає, що його культурфільм є високо художній твір і знаходить у цій справі чимало однодумців. Цей огріх ще дуже поширений і тепер.

Художність у другому розрізі треба розуміти, як сюжетне оформлення наукової теми картини з додатком різних побутових ігрових моментів, насичених драматургічною чи комедійною дією. Вище ми казали про гру в культурфільм й ладні застосовувати все сказане й до питання про сюжет у побудові наукових і науково-популярних картин.

Взагалі кажучи, в справі вишукання і витворення мови культурфільму ми ще не скоро вийдемо із сфери спроб, експериментів та питань. Як це часто буває в такий експериментальний період, ми маємо нахил перебільшувати наслідки наших експериментів, ладні кожну нову більш-менш удалу спробу вважати мало не за нову добу в цій галузі, кожного більш-менш культурного ініціятивного експериментатора — за основоположника жанру культурфільму. Таке перебільшення, переоцінка та помилки, безперечно, шкідливі. Щоб якнайшвидше покінчити з ними, щоб цілком тверезо й серйозно, з ґрунтовною критичною оцінкою підійти до кожного окремого явища в нашій продукції культурфільму, треба негайно й широко взятися до піднесення культурного рівня самих робітників культурфільмів. Не торкаючись покищо питання про людські руки та голови, зав'язані в цій справі, зазначімо тут, що геть для всієї української кінематографії питання організації науково-дослідчого Інституту, як здорового, дослідницько-виховного закладу має колосальне значення. Вже ніяк неможна зволікати з цією справою; неможна відкласти навіть до завтрього, а треба робити сьогодні, бо загальний рівень якости нашої продукції через відсутність такого осередку ввесь час нижчий ніж він може бути. Для культурфільму питання наукового-дослідчого Інституту на багато важливіше, ніж для ігрового фільму; саме тут є безліч ще й непорушених, а не то що нерозв'язаних проблем, саме тут ми даремно знаходимо знайдені америки, тупцяємо на місці там, де давно могли б широким кроком уперед поступати.

Так природньо підходимо ми до проблеми кадру робітників українського культурфільму, підходимо уже з наперед окресленою думкою, що в цій справі не все гаразд. Та воно й зрозуміло. Увесь творчо-будівничий розгін у нашій країні — політичний господарчий і культурний — вимагає сотень тисяч нових людей, озброєних знанням, близьких і рідних новій культурі трудящих мас. Бракує людей зосібна в кінематографії, а ще більше бракує в культур-фільмові.

Перша й основна перевага виробництва культурфільму в даний момент та, що нова галузь кінематографічного мистецтва твориться здебільшого молодими руками. Молодь — це основна маса творців культурфільму. У цьому колосальна перевага культурфільму, бо хто ж, як не молодь, чуло, поступово, з усім запалом віддається роботі? Хто, як не молодь, запліднює увесь робочий процес високим творчим піднесенням та ентузіязмом? Коли ми маємо безперечні позитивні

наслідки у продукції культурфільму, коли виробництво, що так недавно ще вийшло на кін радянської кінематографії, здобуває собі визнання і авторитет, — то тільки через те, що до нього щільно підійшли наші молоді кіноробітники.

Та в цьому ж таки одночасно й наше слабке місце, в цьому саме, бо молодь наша, що приходить на виробництво безпосередньо із школи (переважно з Одеського Кінотехнікуму), хоч і досить обізнана з основними питаннями кінематографічного виробництва, хоч і має деякі знання щодо мистецтва взагалі, але здебільшого виходить з великими прогалинами в своєму освітньому рівні і потребує якнайшвидшого їх заповнення. Треба мати сміливість сказати, що нашій молоді бракує загального знання й використати цей «момент, як нагоду, щоб іще раз згадати про потребу науково-дослідчої організації та ще, крім неї, про потребу суворо, в обов'язковому порядку ставити справу докваліфікації і перекваліфікації кінематографічних кадрів. За сучасних умов не може бути інакше. З одного боку — величезні вимоги до кіно-робітників, що їх ставить могутній культурний процес; з другого боку — огріхи та дефекти освітнього рівня, брак і формальних знань, і загальної культури. Отож, щоб не збитися з темпу, щоб не пасти задніх, не залишатися безпорадними в бурхливім виру творчого процесу, залишається єдиний вихід: здоровий, а часами може й трохи болючий, але постійний, систематичний, пляновий тренаж.

Всі згадані питання стосуються до всіх кіноробітників взагалі — і «художників», і «культурфільмовиків», за дуже невеликими винятками. Але проблема кадру робітників на культур фільм ах знає ще свої специфічні перешкоди та лиха, тільки їй самій властиві. Власне, є одне основне лихо — це досі ще не викорінений погляд на культурфільм, як на продукцію другого ґатунку. Ми кажемо «ще не викорінений», бо він уже викоріняється з надрів кінематографічних організацій, хоча й не так швидко, як це нам потрібно. На сьогодні можна вже вважати, що на виробництві цього погляду офіційно не існує; принаймні кожний відповідальний робітник на кінопідприємстві, коли стане якесь питання про культурфільм, обов'язково зробить кілька глибоко шанобливих реверансів у її бік, і, притиснувши руку до серця, з підозріло палкою щирістю запевнятиме, що він «за культурфільм віддасть душу». Не сподівайтеся відчути опір якомусь заходові до розвитку чи поширення культурфільму й серед робітників і прокату. Вони також із запалом доводитимуть вам і наведуть безліч красномовних фактів, що прокат, мовляв, робить геть усе можливе, щоб культурфільм якнайшвидше дійшов до свого постійного глядача — до трудящих мас, та завжди на перешкоді якісь сторонні, але непереможні обставини…

Коли ж на підприємстві стоятиме конкретно питання про забезпечення потрібною апаратурою групи ігрового чи культурного фільму, то будьте певні: той таки керівник без ніяких вагань віддасть усі переваги групі першій, бо ж—ви розумієте — там більше видатків, серйозніші справи тощо. А спробуйте запитати робітника прокату, що зроблено, щоб виконати постанови парткіно-нарад щодо просунення культурфільму в маси, щодо обов'язкового прилучення до кожної ігрової картини в кожному сеансі окремого культур фільму… Спробуйте — і вам знову наговорять «сім мішків гречаної вовни» за непереможні об'єктивні умови.

Ми торкнулися тут питань прокату тільки побічно. В основному нас тимчасом цікавлять питання виробництва культурфільму. Починаючи від самої термінології (художня картина — «режисер»; культур фільм — «поставник»), між робітниками культурфільму й фільму ігрового чи «художнього» проведено досить різкі межі, Що позначаються не тільки в такому ото ставленні до обох галузів виробництва, але — головне — в розмірах матеріяльної оплати та в створенні відповідних умов для роботи. Погляньте на списки робітників художнього цеху кінофабрики, погляньте, як визначається платня режисерам «художнього» фільму та культурфільму, і ви зразу зрозумієте, що за такої тарифної політики ми не скоро створимо міцні лави робітників

культурфільму. Є принципові люди, є фанатики, є просто глибоко захоплені й переконані, але то одиниці. Та й з тих одиниць не всі втримаються від спокуси — перейти на художній фільм, коли там одна тільки платня незрівняно більша. Але ж тут діє далеко не одна платня. А ім'я, а «слава», а цікаві експедиції, а ввесь принадний галас, знімання акторів, епізодів, мас у супроводі всіх властивих цим процесам аксесуарів!.. Це основне болюче місце культурфільму, коли підходити до нього з боку кадрів.

До останнього часу в кіношколах нікого не робилося, щоб збудити серйозний інтерес учнів до культурфільму, і навпаки — все робилося, щоб виховати їх у напрямі роботи над ігровими картинами. Стаж здебільшого тільки загострював цю увагу і всі прагнення молоді. Коли ж суворе життя поставить перед молодиком, що скінчив школу, сувору альтернативу: або йти працювати над культурфільмом, що здається йому чимсь невідомим, чужим, нецікавим і нудним, чи йти геть з виробництва, то зрозуміло, що новий кіно-лицар, опинившись на такому роздоріжжі, вибере шлях перший. Вибирає під примусом — і одночасно кляне; вибирає, робить, але всі його прагнення скеровані в бік художнього фільму… А перші наслідки доводять, що людина в своїй роботі, без жодних принципових настановлень, шукає найменшої змоги показувати структурні та монтажні коники, зовсім невластиві культур фільмові, гадаючи, що цим виявить перед ширшим загалом свої режисерські «художні» здібності й отак здобуде жадану «художню» поставу.

Зрозуміло, скільки ще потрібно часу, якої треба великої серйозної, вдумливої роботи, щоб змінити ті шкідливі тенденції не потрібні нам, щоб створити дві рівні й розміром і вагою течії, а відтак два рівноцінні і рівновизначені шляхи: робітників культурфільму й ігрового фільму.

Справа працівних кадрів культурфільму складніша ще тим, що, крім робітників, так би мовити, цілковитих кінематографістів, ця галузь потребує кінематографічно підготованих людей з різних галузів знання. Не сьогодні, так завтра нам уже потрібні кінематографічно освічені агрономи, лікарі, інженери, природники тощо. Це тільки перші кроки, щоб залучити до роботи над культурфільмом кваліфікованих робітників певних галузів знання. Хоча ці кроки й дуже принадні і обіцяють ніби блискучі перспективи, але є певні «але», що примушують вдаватися до цього шляху з певною обережністю. З одного боку, безперечно, якнайкраще позначиться на якості агрономічного, скажімо, культурфільму, коли його робитиме кінематографіст із закінченою агрономічною освітою. Такий фільм безумовно буде витриманіший і ґрунтовніший, аніж той, що його робитиме кінематографіст, що в агрономічних справах не знається, користуючись порадами притягненого збоку агронома. Звідци ніби напрошується притягати спеціялістів, вивчати їх всіх кінематографічних справ! Але є велике побоювання, що цей захід не дасть бажаних наслідків, коли ми почнемо створювати спеціялістів-універсалістів. Наша наука перебуває на тому щаблі, що позначається швидкою широкою диференціяцією. Наша наука вже зрікається агронома взагалі, інженера взагалі, лікаря взагалі, а потребує агронома, лікаря і інженера певної вузької спеціяльности. Відповідно до розвитку науки тематика культурного фільму також потребуватиме диференціювання проблем, а відтак знову ж таки диференційованого спеціаліста — і агронома, і лікаря, і інженера. Можливо, що бурхливий розвиток кінематографії зробить природнім таке скупчення навколо продукції культурфільму величезних кількісно лав різних спеціалістів — підготованих кінематографічно, що працюватимуть над культурфільмом. Але сьогоднішні маштаби, хоч вони й набагато ширші за вчорашні, викликають деякі сумніви й оті побоювання, що за них ми вже згадали. А чи ж буде це під силу кінематографії, чи зможе вона готувати кадри за такими принципами і в таких маштабах?

Щоб закінчити з вузловими питаннями людського складу культурфільмової продукції, треба згадати за тих наукових робітників збоку, що їх українська кінематографія вже використовує.

Треба визнати, що представники української науки, — а їх уже чимало попрацювало в галузі культурфільму, — ввесь час були і є найкорисніші, найцінніші співробітники в цій новій роботі. І цілі наукові заклади, і окремі робітники завжди чуло відгукувалися на заклик кінематографії, завжди щільно підходили до нової для них роботи, захоплювалися нею, давали їй усе, що могли дати, отже забезпечували високу наукову цінність наших культурфільмів. Тут мусимо окремо згадати, що завдяки енергії та ініціятиві наукових робітників, ВУФКУ пощастило першому в Радянському Союзі виготувати навчальний фільм для медичного ВИШ'у, що має правити за підручник курсу акушерства. Натуральні знимання, переведені в київському клінічному Інституті для вдосконалення лікарів, а також дуже великі й складні мультиплікації, зроблені під постійним керівництвом наукових консультантів, забезпечили цьому фільмові-підручникові високу наукову цінність і викликали до нього інтерес не тільки в Европі, а навіть в Сполучених Штатах Північної Америки, звідки вже є вимоги й замовлення на цей фільм.

Ніби само собою якось сталося, що осередок продукції культурфільму є київська кінофабрика. Виробництво культурфільмів почалося в Києві, при Правлінні ВУФКУ, а в момент початку роботи на фабриці механічно перейшло туди. Правління ВУФКУ, і потім ціла низка громадських організацій санкціонували за київською фабрикою це право і цей обов'язок. Та воно й не могло бути інакше. Де ж, як не в Києві, організувати виробництво наукового та науково-популярного фільму, де, як не в «культурному Донбасі», осередкові української науки, де розгортає працю Академія та чимало науково-дослідчих і навчальних установ та організацій? Тут і тематика, тут і багатющий різноманітний науковий, клінічний, лябораторний та інший матеріял, тут і багаті висококваліфіковані кадри наукових консультантів.

Перші кроки роботи над культурфільмом виправдали вже цей вибір цілком, а перші кроки фабричної роботи поставили перед. ВУФКУ низку складних і відповідальних завдань.

Одне з перших і головних завдань — це створити на київській кінофабриці кабінет науково-технічного знимання. Для цього кабінету потрібна різна спеціяльна апаратура. Не вдаючись у подробиці, не для всіх цікаві, згадаємо тільки, що для продукції культурфільму в першу чергу потрібні мікро-кіноустановка, макро-кіноустановка та рентгено-кіноустановка. Більшість потрібної спеціяльної апаратури вже замовлено закордоном. Правда, що умови її одержання досить складні, вона надходить надзвичайно повільним темпом, але є всі підстави сподіватися, що протягом наступної осени київська кінофабрика вже цілком устаткує кабінет науково-технічного знимання, і озброєна, як то кажуть, «до зубів», візьметься виконувати деякі дуже цікаві й важливі теми. Частина цих тем була в тематичному пляні поточного року, але їх довелося відкласти саме через брак відповідної апаратури. Тепер вони будуть зроблені й випущені на екран протягом наступного зимового сезону.

Технічне озброєння київської кінофабрики в галузі наукового знимання створює грунт для зовсім нових у нас стосунків наукової творчої думки з кінематографією. Досі кінематографія зверталася до науки по консультації, по серйозні наукові поради; незабаром, коли буде збудований науково-технічний кабінет київської кінофабрики, кінематографія зможе запропонувати до послуг українських дослідників озброєне за останнім словом науки кіно, як могутній засіб дослідницької роботи. У цій галузі в радянській кінематографії не зроблено майже нічого. Разом із тим ми знаємо, що дехто з українських учених уже тепер провадить таку дослідницьку роботу, в розвитку якої кіно може відограти величезну ролю. Незабаром створяться цілком реальні можливості використати кіно на користь української науки, отже на користь широких трудящих мас.

Говоривши про роботу в галузі культурфільма, неможна не згадати про одну невеличку ділянку роботи, що відокремлюється в загальному пляні і що, очевидно, незабаром стане окремим

сектором у виробництві культурфільму. Маємо тут на думці виробництво шкільного навчального фільма, здебільшого і передусім для трудових шкіл.

Власного досвіду в цій справі радянська кінематографія не мала й не має. Закордоном шкільна кінематографія здобула вже великий досвід у роботі, та не все з того досвіду ми можемо використати, бо ж різниця в основному: різні політичні лади, різні навчальні системи, а відтак і вимоги до навчального фільму цілковито різні. Власне, з закордонного досвіду ми можемо використати дуже небагато: те, що є в усякому разі безсумнівне, те, що позбавляє нас від потреби Знаходити давно знайдені істини. Серед таких безперечних істин ми запозичаємо розмір шкільного фільму, розрахований на демонстрацію протягом половини шкільної години, закінченість теми та цілковите вичерпання її в обсягові одної кінолекції.

На кінець поточного року київська кінофабрика дасть перші чотири шкільні короткометражки: одну з фізики, одну з геометрії, дві з біології. Коли підходити до цих перших кроків, як до цілком нової спроби, то треба визнати їх за задовільні. Зокрема, очевидячки, ми матимемо незабаром змогу знимати й давати масовому глядачеві, а не тільки школярам, надзвичайно цікаві фільми на біологічні теми. Ця галузь науки знайде собі в умовах нашого кіна прекрасне висвітлення, і можна вже сьогодні сміливо говорити, що кіно в нас незабаром правитиме за виключно могутній чинник природничої освіти серед трудящих мас.

На наступний рік плян виробництва шкільного короткометражного фільма розгортається досить широко: буде 12 оригінальних короткометражок, буде 15 змонтованих з матеріялів культурфільмів наступного року, та коло двох десятків короткометражок, переважно на громадсько-політичні теми, змонтованих з багатого хронікально-історичного матеріялу, що є в розпорядженні ВУФКУ.

Ми вже зазначали, що видатки на культурфільм на багато перебільшують півмільйона карбованців. Економіка радянської кінематографії, наша тарифна та прокатна політика призводять до того, що культурфільм у масі неможна ще розглядати, як прибуткову статтю, а надто неможна доти, доки не виросте достатньо низова масова кіносітка. За таких умов до культурфільму треба підходити, як до суто-культурного заходу, як продуктивного видатку на піднесення культурного рівня трудящих мас, а в такому видаткові мусить брати участь не сама тільки кінематографія, а й усі зацікавлені державні, громадські та господарчі організації. Останні постанови Кінокомітету при Союзній Раді Народніх Комісарів уже ставлять у цій справі крапки над «і», вимагаючи, щоб усі згадані організації завели в своїх бюджетах тверді статті видатків на екранізацію їхньої культурно-освітньої роботи. Покищо ці постанови Кінокомітету ще, здається, не набули сили закону, а через те ми гадаємо за потрібне тут про це згадати, щоб поставити цю справу досить таки болючу й пекучу за сучасних умов, на єдино правдивий ґрунт.

На сьогодні становище справи було досить невиразне і, коли хочете, несерйозне. Питання про видатки на виробництво культурфільмів з тематики відповідної галузі залежить ще й сьогодні від індивідуальних поглядів того чи того керівника установи, від його теоретичних міркувань щодо чинности та впливу на масу культурного кіна. Через те в тематиці українського культурфільму, продукованого протягом поточного року, можна досить легко впізнати, хто саме (розуміється, хто — це установа) і як, у масштабі української республіки, дивиться на освітню ролю українського культурфільму. Ми гадаємо, що надалі такого становища не буде, бо ж незабаром постанови Кінокомітету в цій справі будуть обов'язкові для всіх установ.

Та цим не вичерпуються взаємини української кінематографії з так званими «зацікавленими» установами. Досі були і є випадки, коли представники певних установ намагалися й намагаються, на шкоду реальній дійсності, під прапором культурфільму просунути рекляму своєї

урядницької роботи; були і є випадки, коли представники цих установ намагалися й намагаються накинути кінематографії свої погляди на жанр, мову, побудову й оформлення культурфільму, при чому кожного разу виявляють дуже великий патріотизм і дуже мале знайомство з основними законами кіна, з психологією кіноглядача тощо. Треба визнати, що кінематографія в цій справі на перших кроках не виявила належної твердости й активности, а через те ми й маємо в нашій продукції дещо сумнівного, а то й недоречного, але цей сумний досвід мусить бути нам за науку. Треба раз і назавжди рішуче визначити межі, де кінчається урядницька вимога і починається художня кінематографічна робота. Кожному своє, — і тоді ми матимемо продукцію потрібної нам якости та ідеологічної вартосте.

Не зважаючи на короткий час, український культурфільм має вже досить різноманітних болючих проблем, за які треба голосно говорити. Ми порушили найголовніші з них, вважаючи, що далі ще не раз доведеться говорити докладніше й детальніше про те, що на сьогодні ми свідомо залишили поза читацькою увагою.

Життя й революція. 1929. Книжка IX. Вересень. С. 164–174.

Г. Затворницький

КІНО-ОКО

Вже 1924 року в цілому світі було щось 50 000 кіно-театрів. Тепер кількість ця подвоїлася по багатьох країнах. Якщо вважати, що кожен фільм щоразу дивиться 300 глядачів і вони ідуть разів по 10 у кожнім театрі, то за короткий час ці фільми, якщо вони обійдуть цілий світ, побачить 15 — 20 000 000 глядачів. Ц Жодний художній твір ніколи не поширювався так, як кіно-фільм.

Отож зрозуміло, що й ми величезного значення надаємо кінематографії — цьому знаряддю видовищної ж пропаганди та виховування робітничих і селянських мас так, як ми вважаємо за правильне.

Радянська художня кінематографія за останні п’ять років завоювала собі перше місце на світовім

Фільми «Панцерник “Потьомкін”», «Мати», «Арсенал» — ось взірці революційної кінематографії як змістом, як і формою. Взірці, що їх визнала і радянська, і буржуазна критики — як неперевершені верховини видовищного мистецтва.

Перемога на кіно-фронті примусила нас ще уважніше поставитися до питань кінематографії. Ми організовуємо дослідні лябораторії, експериментальні майстерні. На черзі дня стоїть питання про організацію в нас на Україні першого досвідно-дослідчого кіно-інституту.

В даний момент розробляють складну і різноманітну царину кіна — царину, так званого «культур-фільму».

Термін «культур-фільм» ми запозичили із технічного словника німецької кіно-індустрії. Зміст, що його надають німці цьому термнові, є такий — корисний фільм для навчання.

Як на радянський кіно-словник, то він надто узагальнений, бо для нас перший — ліпший наш фільм (чи то «художній» чи «науковий») повинен бути культурним фільмом.

Та проте цьому термінові ми надаємо трохи вужчого змісту.

«Культур-фільмом» ми звемо ту царину кіно-труда, який виготовляє наочне приладдя, щоб навчити трудящих соціялістичного т руда.

Основою практичного підходу щодо творення культур-фільму є вибір теми і оформлення кіно-натурного матеріялу, зважаючи на ту авдиторію, на яку розраховано і той чи інший культур-фільм.

Це має важливе значення з міркувань цілевого настановлення: для кого і з якими темовими завданнями (спеціяльними чи загальними) виготовляється даний фільм. Залежно від цих завдань і кіно-натурний матеріял підбирають та оформляють так чи інакше. Наш досвід і досвід західньої кінематографії дав нам три дуже виразно окреслених типи культур-фільму.

1. Навчальний фільм, призначення якого стати посібником для навчальних закладів усіх типів, а серед них і для спеціяльних, експериментальних та дослідчих інститутів, лябораторій тощо.

2. Науково-популярний — для широких масових авдиторій — завдання його провадити не стільки навчальну, скільки культурно-освітню роботу.

3. Кіно-хроніка — це своєрідний вид газети — зорова інформація про останні події з живої дійсности.

Не зважаючи на те, що теми й натурний матеріял для всіх видів культур-фільму можуть бути ідентичні (схожі), кожен з цих видів має й свої характеристичні особливості, своє фактурне настановлення.

В цій статті я хочу подати читачам найскладніший вид культур-фільму — актуально-значимий для нас з кіно-хроніки — кіно-інформацію подій з живої дійсности.

Тут до речі буде завважити, що кіно-хроніка являє один із первинних видів взагалі кіно-роботи.

Одразу ж тільки з'явилася перша знимальна камера, опріч натурних знимань, почали знимати й кіно-хроніку. Приміром, знимали параду на честь королеви Вікторії в Англії 1893 року, коронацію Миколи II в Кремлі 1896 року; цю «історичну» для нас кіно-хроніку знимав перший кіно-оператор Люмьєр, спеціяльно викликаний для того з Парижу. Від 1904 року у Франції, де вперше зародилося кіно-виробництво, почали регулярно знимати й демонструвати кіно-хроніку. Спершу знимали у Франції, а потім і по інших країнах. Події, що їх фіксували тоді на плівках, мали характер сенсацій (пожежа, повінь, перший льот аероплану, землетрус тощо).

Буржуазія, прекрасно усвідомивши значення кіна, використала насамперед кіно-хроніку, як засіб агітації за свої ідеологічні настановлення (мілітаризм, шовінізм, власність).

Закордонна хроніка, претендуючи від самого початку свого виникнення на ролю «екранної газети» з гаслом «Пате все знає, все бачить», бачила й показувала тільки те, що було на користь світовій буржуазії і задовольняла цікавість ситого міщанина. Отже, кіно-хроніка — документальне знимання, обернулося в руках буржуазії на знаряддя пропаганди капіталістичних підвалин.

Відповідно до цих завдань показували в кінохроніці й сліпучо-блискучі паради війська, зустрічі коронованих осіб, релігійні процесії тощо.

Сучасна «екранна газета» Заходу й Америки — буржуазна кіно-хроніка, лишаючись ідеологічно затхлою щодо свого єства, далеко пішла вперед щодо постави роботи і техніки виробництва. За кордоном є кіно-фірми, які спеціялізуються на виробництві кіно-хроніки.

Кожна з таких фірм має спеціяльний штат кіно-кореспондентів, висококваліфікованих операторів, яких вона відряджує до різних міст, центрів промисловости й культури. З ними фірма тримає безпосередній радіо-зв'язок. Кіно-кореспондентів фірма постачає вдосконаленою знимальною апаратурою, спеціяльними хронікерськими камерами. Плівку вона дає необмежено. Головне завдання, що його ставить фірма перед своїми агентами кіно-кореспондентами — як можна краще фотографувати, давати чітку фотографію та вдало взятий кадр (сенсацію, пожежу, пограбування тощо), «історичну подію» (прибуття та зустріч якогось капіталістичного туза) та негайно надсилати зняті негативи до кіно-ляборатορії фірми.

Щоб цього досягти, до своїх й своїх агентів послуг фірма має всі засоби пересування — власний транспорт автомобілів, поїздів, моторних човнів, аероплянів. Часто-густо такий транспорт має похідну ляборатορію, щоб виявити знимки приміром, одна американська фірма «Інтернейшен Ньюс» має до своїх послуг спеціяльний потяг з прекрасно устаткованою кіно-ляборатορією в нім. Цей потяг виїздив до Вашингтону, щоб знимати церемонії обрання и Гувера на президента, а повертаючись до г. Нью-Йорку, ця похідна ляборатορія встигла відбити потрібну кількість копії знимаїної хроніки і передати її в такий спосіб, що ці знимки демонстровано ввечері того ж дня по Нью-Йоркських кінотеатрах.

Швидкість знимання (монтаж) хроніки і виготовлення сили-силенної позитивів, щоб порозсилати їх до кінематографічних прокатних контор, налагоджено по закордонних фірмах бездоганно. Велика кількість клієнтури (прокатних контор) і копій кіно-хроніки (100–200) дає змогу цим фірмам не скупитися на витрати на великий штат службовців і техніку роботи, через те, що добре знята і швидко, мало не того ж дня демонстрована кіно-хроніка — сенсація повертає всі витрати, ба, дає ще й чималий прибуток.

Закордонна техніка знимання і організація роботи щодо кіно-хроніки повинна стати для нас за взірець того, як треба приступати до цієї роботи і як її треба провадити.

Якою ж повинна бути наша радянська екранна газета? Згадаємо тут те, що зазначив тов. Ленін ще 1922 року якось на розмові з тов. Луначарським, а саме, що «виробництво нових фільмів, пройнятих комуністичними ідеями, які б відбивали радянську дійсність, треба починати з кіно-хроніки» (див. книгу «Ленін і кіно». Держ. вид.). Отож стає зрозумілим, що наша радянська екранна газета повинна бути політичним органом, який би документально й правдиво відбивав події нашої дійсности. Крім того, радянська кіно-хроніка повинна висунути на перший плян щодо свого матеріялу справжнього рушія історії — маси пролетаріяту і селянства.

Тепер, коли ми вже ознайомилися з загальним ідеологічним і фактурним настановленими кіно-хроніки, перейдемо до організації виробництва кіно-хроніки в нас у СРСР (зокрема на Україні).

Досі ті кіно-організації, що їх ми мали, виробляли, здебільшого, так звані художні фільми, коло культур-фільму (науковий, кіно-хроніка) працювали між іншим, як коло чогось другорядного. Головне лихо полягало в тім, що люди, що сиділи по тих державних установах, які відали кіно-політикою, вважали всі види культур-фільму безприбутковою, як на прокат, річчю, через те й не давали потрібних коштів на цю серйозну й важливу для нас галузь кіно-роботи.

Цим пояснюється й ота сила-силенна неправильних підходів, кустарництво, відсутність плянового методичного моменту щодо випуску того чи іншого виду культур-фільму, що в нас спостерігалися.

Звичайно, не можна було визнати такий стан за нормальний.

І от від 1927 року радянські кіно-організації (в нас на Україні ВУФКУ) серйозно заходилися коло культур-фільму.

1928 року утворено постійні кадри робітників знавців, що спеціялізувалися на виробництві культур-фільмів, кіно-хроніки. Приступили до методичної розробки річних (календарних) плянів знимання кіно-хроніки. Налагоджено регулярне видання фільмового журналу. На Україні регулярно 4 рази на місяць виходить «Кіно-тиждень».

Наша молода кіно-громадськість, об'єднана навколо «Товариства друзів радянського фото й кіно», готує по своїх кіно-аматорських секціях, кадри робітничо-селянської зміни, кіно-кореспондентів-хронікерів.

Цьому сприяє внутрішній кіно-ринок, який що далі зростає, та попиту якого не задовольняє кількість тієї продукції, яку ми виготовляємо. Треба використати так само й потенціяльний (прихований) зовнішній ринок — організувати імпорт нашого культур-фільму і насамперед нашої радянської кіно-хроніки закордон. Чужоземні журналісти і вчені, з якими доводилося розмовляти з цього приводу, зазначали великий інтерес до побутових, соціяльних тощо даних СРСР. Досить зазначити,, що фільм «Лики Красной Москвы» (збірна Радянська кіно-хроніка 1918–1924 рр.) мав величезний успіх у Німеччині.

Інтерес до радянського фільму щодня зростає, треба тільки вміти використати його з метою просування нашої кіно-хроніки, нашої дійсносте до мас пролетарів Заходу й Америки.

Ще раз запам’ятаймо, що Радянське Кіно-Око повинне встановити здоровий зв’язок між пролетарями всіх країн і всіх націй на основі комуністичного світогляду.

Знання. 1930. № 2. 20 січня. С. 20–22.

С. Снітко

ДОРОГУ КУЛЬТУРФІЛЬМОВІ!

Минулих 3 квартали виробництва українського кіна не дали рішучого зламу у виконанні покажчиків виробничих плянів по всіх ділянках роботи.

Починаючи від загальних відсотків виконання пляну і кінчаючи окремими складовими частинами його, скрізь є прориви, що загрожують недовиконанням пляну цілого господарчого року, яке навряд чи здасться н/виробництву до кінця року перекрити здебільшого — хоч які б на сприятливі умови останнього кварталу господарчого року не були.

Аналізи, що їх давалося на сторінках преси з приводу темпів кінематографічного виробництва, і пояснення причин недовиконання плянів, спирались на так звані об’єктивні умови, об’єктивні причини, при чому за один з основних елементів цих об’єктивних причин вважали сценарну кризу, як головний момент, що заважав виконувати якісні покажчики річних плянів, річних завдань.

Зрозуміло, що сценарій, як форма художнього твору, буде завжди потрібний для кінематографічного виробництва, без сценарія навряд чи пощастить розгортати кінематографічну культуру,

Але, крім цієї причини недовиконання плянів, є низка інших, про які слід говорити, яких слід уникнути яко мога скоріше, не гаючи часу.

Характерно, що по лінії культосвітніх фільмів нема таких проривів, як от по лінії художніх фільмів. Тут треба сказати по якість політосвітніх фільмів: якість їхня пересічно не нижча від якости художніх. Очевидно це пояснюється тим, що хоч справа культосвітніх фільмів є молода справа, — проте організувати виробництво культосвітнього фільму далеко, легше, ніж художнього.

До речі, до культосвітніх фільмів непомірно збільшилася увага з боку глядача, який на сьогодні починає вже органічно зв'язуватися з культосвітнім фільмом, а звідси й вимагати показу його то що. На сьогодні культосвітні фільми демонструються при такій же кількості глядачів, як і пересічний художній фільм.

Це свідчить про те, що справу культосвітнього фільму треба розгортати — розгортати, можливо, з більшою рішучістю й послідовністю, ніж це було до цього часу.

Чи визначає це підміну виробництва художніх фільмів виробництвом фільмів культосвітніх? Ні, ні в якому разі. Навпаки, це визначає лише доповнення кола кінематографічної культури. Крім того, таке доповнення виконує велику культурно-освітню і соціяльну функцію. Ось чому, коли виробництво не може упоратись з художнім фільмом з тих або тих причин, коли виробництво художніх фільмів відстає в темпах, порівнюючи з виробництвом фільмів культосвітніх — нам здається не лише за можливе, а й за потрібне збільшити виробництво культосвітніх фільмів, перевиконати пляни виробництва їх, аби заповнити прорив по лінії художніх фільмів культосвітніми фільмами.

Це не визначає також, що ми йдемо лінією найменшого опору, — навпаки, це лише визначає правильну організацію виробництва в широкому розумінні цього слова, що скерована не лише на те, щоб були виконані певні відсотки виробничих програм, а на те, щоб цими відсотками було виконано відповідну політичну й культурно-освітню роботу.

Чи є це приниження значіння художнього ігрового фільму? Чи є це уникання труднощів? Чи є це підміна ігрового фільму неігровим художнім фільмом? Безперечно, ні. Мова йде лише про вирівнювання лінії нашого ставлення до неігрового фільму, що з кожним днем посідає все більше й більше місце в нашій фільмовій роботі.

Постанова питання щодо протиставлення одної форми другій вносить елемент непотрібного антагонізму і є по суті безпринциповою позицією захисту тих чи інших течій кінематографічної культури. Така позиція властива лише людям, що не можуть об'єктивно підійти до оцінки цілого кінематографічного процесу, людям, що бачуть лише окремі частки, окремі ділянки кінематографічного процесу, і не бачуть всього цілого, що являє собою кінематографічна культура.

Художній ігровий фільм, побудований на сценарному мате-ріялі, з усіма властивостями його, є тою формою кінематографічної творчости, яка на сьогодні має за собою великі маси глядачів. Ось чому ми не можемо взятися за розв'язання справи шляхом лише механічного переключення кінематографічної творчости на інші форми і такого завдання перед собою не ставимо. Ми лише говоримо про вирівнювання лінії і про те, щоб припустити на рівних умовах з ігровим фільмом розгортання фільму неігрового та фільму політосвітнього.

Нам здається, що це єдине правильне й вірне настановлення.

Ось чому слід, оскільки є прориви, оскільки є відставання в темпах художнього ігрового фільму, заходитись з більшою організованістю і з більшою допомогою різних організацій, зокрема письменницьких, навколо розв'язання сценарного питання.

Все те, що було досі зроблено, як от ухвали й резолюції сценарної наради тощо — безперечно допомогло сценарній справі, але не розв'язало питання остільки, щой на сьогодні виробництво не почувало перебоїв у сценарних питаннях. Коли виробництво на наступний рік

забезпечено по лінії художнього ігрового фільму сценаріями лише на якихось 20%, коли значна частина виробничників після закінчення фільмів,. що мають бути випущені в IV квартал і, примушена буде сидіти без сценаріїв, — ми повинні знову й знову ставити питання про організацію сценарної справи більш активно, ніж це було до цього часу.

Зокрема досвід довів, що цілковито себе виправдали сценарні майстерні, що основна маса сценарного матеріялу іде за рахунок тих сценаристів, що непосередньо працюють на виробництві. Тому то нам здається, що треба зараз заходитись навколо поширення сценарних майстерень.

Досвід інших фабрик довів, що сценарні курси себе виправдали. Отже потрібно зараз приступити до організації сценарних курсів, зрозуміло, курсів в певному серйозному аспекті, набрати туди відповідних людей, що працюють на різних ділянках культури, зв'язати ці курси з виробництвом, взяти більш рішучу, ніж до цього часу, ставку на молодь, оскільки молодь по лінії сценарній виправдала себе в більшій мірі, ніж старі сценарні робітники.

Врегулювання питання щодо авторитету сценариста на виробництві, врегулювання його авторського становища в кінематографічному процесі тощо, — дасть нам змогу набагато розв'язати сценарну проблему.

Нам здається, що засобом, що допоможе розв'язати це питання, буде — не панічне, а цілком об'єктивне загострення уваги громадськости, культурних організацій тощо навколо сценарної справи в формі ділової і непосередньої допомоги кінематографічному виробництву. Це набагато допоможе розв'язати сценарні труднощі кінематографічного виробництва.

Фільм «Нечуваний похід», що його зараз фільмує автор-оператор М. Кауфман на Київській кінофабриці, набирає великої політичної ваги. Фільм мусить відбити велику роботу робітничої кляси, що під керівництвом комуністичної партії рушила в похід на відсталу ділянку нашого соціалістичного фронту — сільське господарство.

Старі форми змички робітничої кляси з селянством перетворюються на об'єднаний міцний похід пролетаріяту та бідняцько-середняцьких мас села —

ПРОТИ:

відсталого, дрібного, забитого темрявою, безбройного господарства,

ЗА:

велике, міцне, культурне озброєне машиною і наукою — соціялістичне сільське господарство.

Ось про що, кажучи занадто коротко, має розповісти цей великий документальний фільм, що його фільмує за методою кіно-аналізи автор-оператор М. Кауфман.

Кіно-апарат в руках М. Кауфмана, кіно-мовою розкаже глядачеві про ударні бригади, цехи, заводи. Покаже дійсних героїв — робітників і дійсних ворогів — куркулів та попів, що намагаються тягнути відстале селянство за собою.

В процесі фільмування картини мусять бути зафільмовані великі індустріяльні велетні-заводи, радгоспи, колгоспи.

Здіймальна група, що переводить роботу над цим фільмом, оголосила себе ударною. Будемо сподіватись, що це ударництво групи буде справжнім і дасть нам справді добрий, справді важливий фільм.

Кіно. 1930. № 13(85). Липень. Пагінація відсутня.

Л. Балацька

НАВЧАЛЬНЕ КІНО

(Огляд літератури)

Справа кінометодики освітньо-навчального фільму — зовсім нова ще справа у нас в СРСР. Виявленої, науково обґрунтованої та оформленої літературно кінометодики ми ще не маємо. Те, що є в нашій невеликій ще практиці — емпірика, шукання, спроби. Такі спроби літературно дещо оформити з цих питань маємо в окремих методичних нарисах, статтях. Маємо також 3–5 окремих методичних книжок, що більш уточнено підносять ці питання, але теж більш до постановки цих питань, здебільшого виходячи з теорії цієї справи, і в меншій мірі — з практики радянської та буржуазної школи на Заході й в Америці.

Між тим, справа запровадження кіна до навчально-виховної роботи з дітьми, до роботи освітньої, наукової з дорослими, до роботи виробничого навчання, до науково-дослідної роботи — по всіх зазначених ділянках роботи, справа запровадження кіна стає на сьогодні актуальною та невідкладною, що зміцнює наше озброєння технікою на культурному фронті. Ця справа набрала виключної ваги і сили саме зараз, на сьогодні, після постанови ЦК партії — 1) «Про запровадження техніки» і 2) «Про початкову й середню школу» та після постанов ЦК Робітосу у справі початкової й середньої школи, після постанови колегії НКО УСРР. У всіх зазначених документах цілком яскраво сказано про ролю кіна в справі засвоєння, опанування техніки, про ролю кіна в запровадженні політехнізації школи. Так цю справу підносить і ставить компартія, радянський уряд.

Справу підноситься саме про кіно, як навчальний, освітній засіб, що його треба запроваджувати й використовувати в наших закладах освіти й виховання не лише як засіб розваги, позашкільної освітроботи тощо, — а як постійний, неодмінний засіб навчальної роботи в освітньо-виховних закладах, як могутній засіб техніки, заснований у навчально-освітній справі.

Коли ми звернемося хоч до зовнішніх показників того, як використовує цей засіб буржуазія для зміцнення капіталізму, для «оброблювання» дитинства й дорослих по буржуазних школах за потребами панівної кляси, — то ми дізнаємося, що, напр., в Німеччині року 1929 відбувся в Дрездені уже 10-й Всенімецький з'їзд в справах шкільного кіна. На з'їзді присутніх було близько 1000 педагогів з усіх кінців Німеччини. Дебатувалися на тому з'їзді не питання про кіно взагалі, чи про шкільне кіно, як проблему «німого» кіна, що її тільки но треба реалізувати, треба в школі розпочинати. Ні, там були поставлені й розроблялися зовсім нові ще для нас питання звукового кіна в школі. На з'їзді цілком реально й актуально стояла ця справа. Бо всі попередні етапи розвитку «німого» фільму для німецького педагога-практика вже перейдені, він уже 2–3 роки тому почав користатися з навчального звукового фільму, пробуючи його придатність у щоденній практиці. XI-й німецький кіно-з'їзд був присвячений виключно звуковому навчальному кіно, методиці побудови навчального звукофільму і обладнанню шкіл звуковими уставами. А коли звернутися до кількісних показників запровадження німого учбового й культурфільму

по тій же Німеччині, то дізнаємося, що там останнього часу (5–6 років) значно підвищився попит і продукування таких кінофільмів. Щодо кількости назв таких фільмів (за каталогами), то вона ще недавно дорівнювала 10 000.

Так буржуазія використовує для своїх цілей могутнє знаряддя техніки — кіно. Наша задача на даній ділянці роботи така сама, як і по цілому фронту соціалістичного будівництва: в справі опанування й застосування техніки — наздогнати й випередити капіталістичні країни й спрямувати силу техніки на службу пролетарській клясі, на побудову соціалізму.

Роля й значення техніки в роботі ідеологічного фронту не менша проти її ролі на базисних ділянках соціалістичного будівництва нашої країни. Зокрема, роля кіна, як одного з тих знарядь техніки, що найбільш пасує до потреб і характеру ідеологічної ділянки роботи, — тут його роля величезна. Зараз важко навіть уявити майбутню неосяжно велику ролю кіна в освітньо-виховній роботі, — того кіна, що зараз уже набрало й застосовує до освітньої практики найостанніші свої досягнення й удосконалення.

На наше розуміння, на розуміння педагогів, робітників освіти, кінознаряддя — це машина. Своєрідна, правда, специфічна машина, зі своїми властивими особливостями — педагогічна машина. Ця кіномашина доповнює й збагачує педагога технікою, вона звільняє педагога, багато в чому заміняє його в роботі по багатьох технічних моментах, а сама подає їх найдосконаліше, блискуче, до ладу. Вона машинізує й механізує добру половину процесу роботи педагога. Цим поменшується обсяг (кількість) того, що досі робив сам педагог: машина звільняє педагога-кустаря від технічних моментів — для більш складних, якісних, поглиблених моментів тієї роботи. Вона тим самим викликає педагога на більш кваліфіковану роботу над тим же самим матеріалом. Із кустаря він стає керівником машини. Навіть поза його бажанням, ця педагогічна машина примушує його стати на вищий ступінь кваліфікованости й якости роботи, примушує цілком опанувати досконалу техніку кіна.

Запроваджуючи кіно в освітню справу, ми взагалі збільшуємо надзвичайну глибину, якість, технічну досконалість цілої роботи педагога. Але цим у жодній мірі не усувається, не зменшується роля самого педагога — глибоке, неодмінне його значення; навпаки, це має збільшувати його педагогічні можливості, його озброєння технікою до більш досконалої та відповідальної його роботи на всіх звичайних ділянках педроботи.

Так само, запроваджуючи кінозасоби, кінометодику, технічно досконалі кінометоди в педроботу, — не можна й думати, ніби слід якось усувати або заперечувати ролю й значення відомих нам живих метод: не забувати треба, а ним самим якнайбільш підвищувати важливіші активні методи, живу участь, провідну методу соцзмагання, ударництва. Разом з тим такий педагог, працюючи за такими активними методами, мас використовувати в педагогічному процесі найпотужніше знаряддя сучасної техніки — кінознаряддя, що обслуговує роботу ідеологічного, культурного фронту.

Кінознаряддя — це педагогічна машина, що за її допомогою величезно полегшується справа організації пролетарської, клясово спрямованої поведінки дитинства й дорослої людности в країні будованого соціялізму.

Кінознаряддя — ідеологічна машина, що за її допомогою громадська людина запроваджує ідеологічну свою продукцію. Це своєрідна машина, що репродукує освітньо-виховні цінності ідеологічного характеру. В освітній діяльності, в культурно-ідеологічній роботі, кіномашина зробить таку ж величезну технічну революцію, яку зробила й робить машина в фізичній роботі.

Запровадити кінознаряддя, кінофільм на ідеологічному фронті, — це здійснювати на ділі постанови, гасла і вказівки ЦК партії і тов. Сталіна про вирішальну ролю техніки в період

соціалістичної реконструкції. Цілком правдиво буде ствердити словами тов. Сталіна, що і в роботі ідеологічного, освітньо-виховного фронту — і на цій ділянці соціалістичного будівництва — «техніка в період реконструкцій розв'язує все».

На найближчому етапі культурної революції кінотехніка, що буде збагачена найостаннішими вдосконаленнями й досягненнями (мовне кіно, кольорове, тримірно-стереоскопічне, телевізійне кінорадіо) — вона відіграє провідну й вирішальну технічну ролю в справі масової освітньо-виховної роботи в Союзі РСР. Такого саме значення кіно має набрати і в роботі всіх навчальних закладів: вищих, середніх, початкових. Ми маємо використовувати освітнє кіно, як технічне знаряддя пролетаріату, щоб за його допомогою створювати певно організоване, клясово спрямоване освітнє керівництва людностю, що її партія пролетаріяту навчає, виховує, переробляє… Освітній кінофільм має посісти чільне місце в цілій системі технічних факторів, що через них ми за проводом компартії організовано забезпечуємо певний розвиток марксо-ленінського світогляду людности, її освіти, виховання, цілої поведінки. Треба організаційно забезпечити провідну ролю кіна в тій системі технічних факторів.

Через правильно й доцільно добрану тематику, через витриману революційно-марксистську методологію й методику навчального фільму ми полегшимо справу формування свідомої, клясово спрямованої поведінки людини, її марксо-ленінського світорозуміння її діяльності — на користь пролетарської кляси.

Використовуючи освітній кінофільм, ми маємо в нашому розпорядженні основні властивості кіна: його динаміку, наочність, незалежність у часі й просторі, приступність його до мікро-, макро - й рентгенооб'єктів, засоби мультиплікату, можливості рапідо-здіймань, надзвичайно яскравий подразник, що збуджує й захоплює увагу глядача.

В освітній практиці, через зазначені властивості, кіно цілком революціонізує техніку роботи освітнього процесу, утворюючи більші темпи, більшу насиченість, ефективність, динаміку, нову технічну якість цілого педпроцесу.

За відомим твердженням К. Маркса, ми знаємо, що машини, всіпотужні знаряддя техніки — то продукційні органи суспільної людини.

По аналогії треба сказати, що кінознаряддя є теж один із технічних органів суспільної людини, що допомагає формувати людську свідомість: її психологію, емоції, інтелект — цілу її поведінку, діяльність. Можна сказати: кіно — це продукційний орган культури суспільної людини.

Отже, на сьогодні в країні Рад цілком наспіла пора, коли педагоги (теоретики й практики, наукові й практичні робітники) мають виявити теорію, методологію й методику користування з цього саме «органу культури суспільної людини». Після відомої постанови Союзного уряду (1929 р.) про політико-освітні фільми, після пізніших постанов компартії і радянського уряду про рішучий злам, поворот у справі продукування фільмів — про відведення лише 25% загальної кінопродукції на ігрові фільми, а більшість її (75%) на фільми «неігрові»: політосвітні, наукові, навчальні, виробничі, технічні, на хроніку (у всіх її розгалуженнях) — після цього зламу, коли кіносправу ставиться з голови на ноги — настав час конкретно підносити питання побудови зазначеної методології й методики навчально-освітнього фільму по всіх її розділах і розгалуженнях, в конкретизованому й диференційованому вигляді, по всіх типових, стандартних моментах і локалізованих варіантах, цілком конкретно й предметно: до кожного фільму, до всієї тематики, до всього єдиного пляну освітньо-виховної роботи в країні Рад.

В цьому напрямку зараз справа вже зрушилась і в Москві і в нас на Україні: в жовтні цього року в Харкові відбулася перша в Союзі Рад Всеукраїнська кінонарада в справах навчального кіна, де між іншим пророблювалося 6–7 доповідів виключно з питань методології й методики

творення та запровадження навчального фільму. Всю історичну важливість цієї наради та її ухвал для роботи в майбутньому можна тут не доводити, вони ясні кожному з нас.

Разом з тим, не треба забувати, що технічно ми зовсім наблизилися до здійснення мовного кіна (а організаційно ще ні), потім — кольорового, тримірного, телевізійного кінорадіо. І цілком зрозумілим стає те величезне значення й ефективність, що їх несе мовний фільм у справу навчання-освіти, в справу вкорінювання кіна в педагогіку.

Як відомо вже, у нас в СРСР справа мовного кіна для школи — цілком реальна й близька, це справа 2–3 років; більш того, справа об'ємного й кольорового кіна у нас уже виходить з лабораторних меж, вона теж є справою 2–3 років щодо широкої реалізації. Справа телевізійного кіна (кінорадіо, радіофільм) уже пішла у нас до широкого вжитку: за останніми повідомленнями, в Москві 21/IX р. 1931 відбувся перший урочистий сеанс радянської телевізії — за допомогою нового потужного радіопосилача…

Враховуючи такі блискучі й реальні перспективи кіна в усіх його досягненнях кінорадіотехніки, ми ніяк не повинні знімати з нас поточної потреби, права и обов'язку турбуватися про забезпечення належних умов до створення звичайної кіно-методики звичайного кіна — на найближчий час.

В роботі виявлення й побудови методики навчального фільму треба використати, перш за все, наявну нашу й закордонну кінометодичну літературу про навчальне кіно. Хоч цей досвід і ця література у нас ще дуже бідні, та все ж вони є, вони — факт. Отже, її стислий,частковий огляд цієї літератури ми й подаємо далі.

I. Перші радянські книжки про освітнє кіно

1. Кинематограф. Сборник статей. Под редакцией фотокинографического отдела Народного Комиссариата Просвещения. ГИЗ. М. 1919. Стр. 94. Ц. 10 руб.

Здається, що це перша радянська книжечка НКО РСФРР про кіно: не лише, як засіб розваги, а про кіно, що його має використовувати НКО та його органи й заклади на місцях —для пропаганди, агітації, освіти, виховання дорослих і дитинства. У даній книжці маємо лише першу спробу, перші кроки, перший етап з формулювань і визначень такого погляду на кіно, на його ролю. Для педагога, що починає знайомитися з навчальною кіносправою, ця книжечка дасть чимало принципово-орієнтуючого матеріялу про кіно взагалі, Про кіномистецтво, його суть тощо. Все це подано в розрізі наркомосівських потреб, в аспекті освітнього, трохи педагогізованого розуміння цієї справи.

Хоч по суті більшість авторів ще глибоко сидять на дні старого розуміння: сутомистецького, ігрово-розважного, а меншість авторів збірки трохи витягує тих на світло і нових поглядів на кіно. Із десяти авторів лише 3–4 (на половину книжки, 47 стор.) дають матеріял «зламний» у бік нового, освітнього кіна (Чеботаревський, Тихонов, Керженцев, почасти Шервинський). Все ж у цілому книжка половиною свого матеріялу я ще придатна і на сьогодні, як вступна, пропедевтична, загальноорієнтуюча на початку знайомства з зародженням радянської освітньої кіносправи.

Найбільш цінні й придатні на використання початкуючому кінопедагогові статті: Чеботаревського — Кінематограф як метода; Тихонова — Кінематограф в науці и техніці; Керженцева — Соціальна боротьба й екран; Луначарського — Завдання державної кіносправи в РСФРР, Шервінського — Суть кіномистецтва.

2. А. Слюйс. Школьный кинематограф. Сокращенный и переработанный перевод Л. Кейлиной. М. 1926. Кинопечать, стор. 47 (мал. форм.) ц. 30 коп.

Книжку перекладено з величенької французької, з оригіналу викинуто имало прикладів з практики буржуазної школи — з ідеологічних міркувань, чимало опущено історичного матеріялу про кіноапарат тощо. Але багато в чому перекладачка додала й від себе: приміток, пояснень, вставок; цим вона зміст книжечки трохи радянізувала й наблизила його до потреб радянського читача-педагога. Із закордонної буржуазної кіно літератури — це єдина у нас педагогічна, кінометодична книжка, що має широку популярність, і мабуть перша «радянська» методична книжка про навчальне кіно. Зміст книжки побудований на французькій практиці шкільного навчального кіна за звичайною для подібних книжок схемою викладу: фізіологічний вплив кіна й правила гігієни; кіно, як учбовий посібник шкільного навчання, методика навчати за допомогою кіна, організація шкільного кіна. Не зважаючи на те, що книжка старенька (у нас з 1926 р.), що матеріал її з капіталістичної кінознавчої практики, й тому вона ідеологічно теж «шерхата» девчому, — все ж вона не шкідлива й початкуючому у нас кінопедагогові вона ще корисна елементами методики й методичної техніки кінонавчання. Така можливість дечому повчитися на закордонних помилках і хибах — виправдує всі її шерхатості.

3. Сухаребский. Научное кино. Кинопечать. м. 1926 г. Предисловие О.Д. Каменевой. Ц. 40 к., стор. 57 (мал. форм.).

Брошура ця (гарно видана) трактує в популярній формі питання не лише про суто наукове кіно, а також і про фільми популярно-наукові, про навчальні кінофільми, про кінофікацію школи, про наукову кінофікацію села і взагалі про кіно, як знаряддя наукової пропаганди. Застерігаючи, насамперед, проти застарілих на сьогодні принципових політичних й організаційних настановлень автора, все ж книжку можна вважати за корисну для педагога, що починає знайомитися й набуває попередньої орієнтації в питаннях навчально-освітнього кіна, бо книжка, хоч легенько, але зачіпає більшість тих питань, що широко висвітлені в збірці «Культурфільма», огляд якої ми подаємо далі.

4. Кіно і школа. За редакцією А.І. Зільберштейна. Збірній: ДВУ. 1928. Стор. 89, ц. 1 крб. 10 коп.

Цей збірник є перша на Україні українська методична книжка про кіно як навчальний засіб. Вона трактує про ролю навчального кіна в школі, але не має зовсім матеріалу з кінометодичної практики навчального кіна радянської школи. Основне її завдання й зміст — висвітлити практику запроваджувати освітнє кіно на Заході. Такі відомості у збірнику маємо в статтях передових буржуазно-демократичних педагогів Заходу,знайомих практично з даною справою та обізнаних зі станом навчального кіна по більшості капіталістичних країн. Практику кіна в школі західньо-європейських держав вони подають досить критично, але далеко не за нашими критичними вимогами й потребами щодо навчального кіна. Тому радянський педагог-читач повинен дуже критично ставитись до поданих у збірці західних матеріялів, що їх використовувати у нас непотрібно, бо вони для нього не придатні; вони дають лише орієнтуюче уявлення про стан цієї справи в капіталістичних країнах і переважно про організаційно-педагогічні заходи щодо цього; враховувати їхній досвід, вчитися на їхніх помилках і хибах — ось що виправдує потребу в цих матеріялах ще й на сьогодні. Все це має значення лише загальне, відносне, порівняльне. Але, взявши до уваги всю наявну літературу в Союзі Рад про навчальне кіно на Заході, треба сказати, що «Кіно і школа» — одинока книжка на терені СРСР, що найбільш цікаво й докладно схарактеризувала цю справу, хоч і на застарілому на сьогодні матеріялі. Перша половина збірки — дві статті (Елькін, Правдолюбов) радянських педагогів — експериментальний матеріял педологічного характеру про вплив кінофільму на дитину. Розхристані, розмазані статті. Потонули в безпредметних і безмежних шуканнях, запитаннях — і автори, і їх завдання, і цілеспрямованість.

Нецікаво, непотрібно для кінонавчальної справи; заплутає вона також і робітника позашкільного художньо-виховного кіна. З погляду ідеологічного й методологічного ці дві праці — яскраві зразки «хвостизму», правда — «наукового», «експериментального», але «доподлинного хвостизму». Докладно це доводити не маємо місця й потреби. В. Ястржембський в стислій статті (на 6 стор.) дуже в загальних рисах намічає від себе оргметодичні питання щодо запровадження навчального кіна та доповнює їх за Слюйсом і Вовтерсом, наводячи їхні сторінки.

5. Мельник Н. Наукове кіно. (Етюди). 1930. ДВУ. Стор. 136. Ц. 1 крб. 25 к.

Це друга українська книжка про освітнє кіно, що її написав радянський автор. Книжка подає досить великий матеріял, що освітлює питання наукового кіна: його об’єкти, його можливості, перспективи. Назва книжки трохи відштовхує педагога початкової школи (ніби це справа суто наукова, не його). Але зміст книжки стосується й популярно-наукового кіна і взагалі кіноосвітніх тем і проблем «неігрового» фільму. Для кінонавчальної справи тут педагог знайде чимало корисного. Написана книжка кострубато, читається важкувато.

ІІ. Методлітература про основні принципи, методологію й методику освітнього неігрового кінофільму

Культурфильма, политико-просветительная фильма (под общей редакцией К.М. Шутко. Теакинопечать. 1929 г. Москва. Сборник: А над. П.П. Лазарев, прив-доц. Л.М. Сухаребский, А.Н. Тягай, В.К. Улович, К.И. Шутко, стор. 310 (великого форм.).

Книга ця величезна розміром, більше 20 друкованих аркушів, і приділяє найбільше уваги питанням неігрового фільму («культурфільмові»), тобто: науковому, навчальному, освітньо-виховному, політико-освітньому, хроніці, науково-дослідному фільмові (оскільки термінологія, номенклятура щодо цих фільмів ще й досі остаточно не вточнилася, доводиться так визначати їх).

Безпосередньо для педагога-практика корисними з усіх двадцяти розділів є такі. Розділ перший: «О физиологических основах кинематографии — акад. П.П. Лазарев, стор. 6–10. Стаття стисла й важкувата, але дає наукове обґрунтування справи. Розділ третій. «Научное кино за границей» — К.И. Шутко, стор. 33–55. Подає стисло загальний огляд стану цієї справи в капіталістичних країнах (Півн. Америка, Німеччина, Франція, Півд. Америка, Англія), автор далі зупиняється більш докладно на питаннях шкільного кіна в Німеччині і подає радянську критичну оцінну запровадження цієї справи так в Німеччині, як і по інших країнах (в подальшому огляді), справа шкільного фільму в Франції, Північній Америці, в Бельгії та Голландії, и Італії, и Швеції та Чехо-Словаччіші і, нарешті, в Будапешті — «піонері шкільної фільми». Другу половину статті приділено питанням освітнього фільму для позашкільної роботи з дорослими па Заході й в Америці: як буржуазія використовує освітнє, наукове й виробниче кіно для «оброблювання» робітництва, для зміцнення капіталізму через вплив кінозасобами.

Розділ четвертий — стор. 55–101 — «Научно-просветительное кино в СССР», — Л.М. Сухаребського, освітлює стан навчального кина у нас. Цей розділ має не стільки методичне значення для педагога, скільки організаційне, бо орієнтує в Сучасному стані навчально-освітнього фільму у нас в СРСР. Подавши стисло історію виникнення й організації даної справи, автор далі знайомить з кіноорганізаціями, що вироблюють навчальні фільми, з постановою в них цієї справи, з тематикою випущених та запроектованих фільмів тощо, подаючи в списках кількість фільмів, зміст їх, метраж, кількість частин, вартість, а також відповідну педагогічну характеристику фільмів за розділами (Держвійськкіно, Радкіно). Далі з’ясовує справу існуючих у нас фондів навчально-освітнього кіна та відповідних збільшень тих фондів за останні роки через

купівлю закордонних та видання своїх. Докладно висвітлено справу проката-просування цих фільмів до споживача й стан кіномережі освітнього фільму.

Розділ п'ятий — стор. 101–125. — «На путях к созданию научно-просветительной фильмы» — того ж автора — висвітлює принципові основи й організаційно-методичні заходи до створення навчальних фільмів у нас. Докладно зупиняється на організації справи вивчення кіноглядача (за навчальним фільмом) та на методиці того вивчення, а також на питанні організації споживача навчального фільму, на заходах до вивчення заявок на такі фільми від громадських організацій та держустанов і, нарешті, на заходах до організації цілої низки міроприємств щодо сценарної обробки й сценарного оформлення тієї тематики, що її виявляють заявки громадськости й держзакладів. Розділ п'ятий, — стор. 125–171 — «Методика построения научно-популярной фильмы» А.Н. Тягая — дуже пінна й докладна розробка цього питання, але безпосереднього значення для педагога-практика не має.

Розділ сьомий — стор. 172–193. — «Методика показа научно-просветительной фильмы» Сухаребского — найбільш актуальна тема для педагога, але розроблена зовсім недостатньо: надто стисло, нешироко, без аналізи практичного матеріялу тощо. До того ж автор свої принципові засади про методу обґрунтовує авторитетом В. Кильпатрика (ГИЗ «Основы метода») і тримається на загальнопедагогічних засадах в дусі проф. Пінкевича. Освітлюється тема в такій послідовності: стисло-розуміння методи, організація належних передумов, що забезпечують роботу з навчальним фільмом, принципи «методи-показу», типи кінолекцій, методика показу масово-освітнього фільму, методика показу навчального фільму (дошкільного, шкільного, позашкільного, виробничого), про організацію курсів з методики показу навчального фільму.

Розділи VIII, IX, X, XI і XII — стор. 194–310 — не мають прямого відношення до справи запровадження навчального фільму, з'ясовуючи питання хроніки, як навчально-освітнього засобу кінороботи, питання підготовки основного кадру робітників навчально-освітнього фільму, питання кіна, як знаряддя наукового досліджування, про специфічні способи кінодіймання та про найближчі завдання й перспективи навчально-освітнього кіна в СРСР.

III. Основна методлітература про навчальне кіно

1. Л. Сухаребский. Учебное кино. С предисловием А.В. Луначарского. Теакинопечать. 1929, стр. 230. Ц. 1 р. 35 к.

В першому розділі книжки з'ясовується кіно, як посібник у навчанні — з погляду того, як діти ставляться до кіна взагалі і про можливості його створення, зокрема, навчального фільму. З'ясовуються основні особливості кінознаряддя: його наочність, динамічність, незалежність від часу й простору. Підноситься питання про навчання за допомогою навчального фільму і про взаємини цього засобу з іншими компонентами, як підручник, екскурсія, активна робота в гуртках, дослідча кінороботa дітей у школі, закінчуючи відомостями про апаратуру демонструвати фільми.

В другому розділі автор доводить потребу вивчати досвід навчального кіна за кордоном і подає чимало матеріялу про організаційну роботу буржуазної громадськости на Заході й в Америці в справі широкого запровадження навчального фільму і так званого культурфільму. Маємо відомості про Німеччину, Францію, Англію й інші країни, а також і про Америку. Зокрема подано інформацію про другу європейську шкільну кіноконференцію в Гаазі р. 1928.

В розділах III і IV виявляється стан і перспективи навчального кіна в СРСР в умовах нової школи. Освітлює ставлення НКО РСФРР і МОНО до цієї справи, розглядає виробничі пляни

дитячо-юнацького кіна від того ж НКО й МОНО р. 1927, існуючий фонд наукових і навчальних фільмів, можливості їх використання, перемонтажу. Подає стислий огляд наявної практики дитячо-шкільного кіна в СРСР. Далі, підносить питання про навчальні фільми, що мали б обслуговувати комплексову систему організації педроботи, і докладніше зупиняється на загальних принципах побудови навчального фільму: метраж, фабула, вивчення глядача, сценарій, написи, схеми й таблиці в навчальному фільмі, методичні й виробничі наради та конференції в справі творення навчального фільму.

Розділ V та VI присвячені методиці й практиці кінопедагогічної роботи; що повинен знати педагог про кіноуставу, про шкільну кінопересувку, з кіномеханіки, про кінопедагогічну роботу губерніяльного маштабу і сільського шкільного маштабу або в сімейних обставинах. Умови виробництва й прокату — просування навчальних фільмів. Роля методкінолітератури, роля відряджень педагогів за кордон на користь цій справі.

Методика кінороботи подана у світлі таких проблем, як відповідна підготова педагога, як вивчати фільм, структура кіноурока, методика кіноурока, написи підчас кіноурока, перерви, додаткові наочні приладдя на кіноуроці, пляновість кінопедагогічної роботи, друковані кіноуроки, кінокурси для педагогів.

Останній розділ — про біологічні, фізіологічні та санітарно-гігієнічні передумови й застереження до кінороботи з дітьми: особливості шкільного віку, тривалість і кількість кіноуроків, їх гігієна тощо.

В цілому — книжка подає багато матеріялу, який ще не застарів і буде використаний початкуючим кінопедагогом, але чимало є місць дуже «водянистих», дешевого многослов'я і чимало також подибуємо застарілого так ідеологічно, педагогічно, як хронологічно.

2. Л. Сухаребский и А. Ширвиндт. Кинофикация школы. С предисловием Пистрака. Теакинопечать. М. 1930. стр. 240, ц. 2 р. 25 к.

Книга велика обсягом, велика за завданнями і претензіями авторів, але далеко недостатній дає ефект, мало задовольняє того читача, що дуже набагато сподівався, переглядаючи оглав. Бо матеріали Сухаребського зразу пізнаєш (що подавались у попередніх статтях і книжечках): тепер вони трохи підновлені, підсвіжені, трохи інакше девчому скомпоновані, дещо нове з закордонного фактичного кіноматеріялу. Найбільш привабливий, актуальний розділ — плян екранізації учбових програм. Але про цей розділ можна рішучо сказати: це —суцільна програмово-методична халтура; бо, опріч жалюгідно обмежених, вступних зауважень до «гучнозвучного» гасла екранізації програм ГУС'а — все інше (на 110 сторінок) — зроблено так: взято текст далеко не останнього (на 1930 р.) варіянту програм ГУС'а і розверстано його у розділи, темп, підтеми і конкретний зміст мінімуми знань за «схемою екранізації»: розділ, назва фільми, стислий зміст, метраж. От вам і вся екранізація, що зразу спеклась: нехитра, «специфічна» «кінометодична», громкозвучна «екранізація програм ГУС'а»… Щодо фактичного кіноматеріялу, до проблеми шкільного кінопроектора, до методики й практики кінороботи в школі — його треба вважати за цінний і потрібний, але, повторюємо, він зовсім не новий. Щодо провідних, принципово-ідеологічних засад авторів книжечки, до їх методологічно-педагогічних спрямовань, то по цих моментах і настановленнях — книжка безумовно шкідлива. Це видно з підрозділу «Учебное кино в свете педагогического процесса». Тут панує цілковита неприхована біологізація педагогіки, педпроцесу, виховання, свідомости дитини, її уваги тощо: голий, одвертий, нічим не прикритий біологізм у трактовці соціяльних факторів, поведінки-діяльності дитини, людини. Дитина, що її виховуємо, це організм (лише…), що реагує на многоподразники від оточуючого середовища. Маємо тут і закон рівноваги між середовищем та організмом (все взято за Пінкевичем). Дитячу

увагу автори трактують — з'ясовують за Мейманом, а сами ще більш заглиблюють біологізацію уваги, «як функції, що цілеспрямовує, орієнтує організм» (стор. 18). Автори твердять: «Основна ціль педагогіки—найбільш доцільно впливати на безумовні й умовні рефлекси» (стор. 14–15). І тому стає зовсім незрозумілим: як так автори цієї книжки «в свете (такого?!) педагогического процесса» мають використовувати кіно, щоб виховувати людину — її свідомість, світорозуміння, поведінку — діяльність. Бо, перебуваючи «в світлі» вище наведених педпринципів, читач вправі добирати для виховання людини — виховні принципи, заходи й засоби, що придатні лише її виключно для виховання рослин і тварин… Педагог має їх подразнювати, викликати на реакції, а вони — реагувати…

3. Артем Ганчар. Кінофікація педагогічної роботи. Про засоби й можливості кіна, як знаряддя педроботи в школі. За редакцією О.А. Бервицького. ДНМК НКО УСРР ухвалив до вжитку по бібліотеках педвишів та бібліотеках вчителя установ соцвиху. З 111 малюнками в тексті. ДВОУ, Держвидав «Рад. Школа». 1931. Стор. 200, Ц. 1 крб. 50 к.

Це третя українська книжка (радянського автора) про навчальне кіно в школі. Завдання книжки: висвітлити — подати читачеві-педагогові основні відомості про кіно, про навчально-технічні його засоби й можливості в шкільній практиці майбутнього. Безпосередня мета автора: популяризувати н пропагувати навчальне кіно з його найновішими кінозасобами, останніми досягненнями кінотехніки та перспективами надалі. Змістом книжки, її матеріялами автор доводить, що доба культурної революції потребує революції в технічних засобах — знаряддях педпроцесу в школі. Автор закликає рішуче шукати й творити нові засоби-знаряддя педроботи й використати насамперед надбання кінотехніки. Побудовано книжку за такою схемою: кіносправа в СРСР, кінофікація школи на Заході, можливості кінофікації школи в світлі досягнень сучасної кінотехніки, новій школі — нове знаряддя — через кінофікацію, останні досягнення кінотехніки, з радянської кінопедагогічної теорії й практики. Автор скористався з численної (від давньої до найостаннішої) літератури та періодики (близько 100 назв), що її показника подано в кінці книжки: соціально-економічна й технічна, загальнопедагогічна, кінопедагогічна, з педпрактики й кіно-практики, з педвидань та кіновидань для дітей. Тому в книзі сконденсовано й відповідно викладено все найостаннє, що було відомо на цю тему на початку 1930 р. Книга змістом свіжа, викладена жваво, легко. Багато й цікаво ілюстрована.

4. Проф. Н.Ф. Познанский. Школьное кино. (Методические указания). Саратов. 1929. Научно-методический совет нижневолжского крайоно. Стор. 62, д. 60 коп.

Серед радянських книжок про навчальне кіно праця проф. Познанського ще й на сьогодні є одинокою, дійсно методикою кінороботи в школі. Опріч книжок і статтей. Сухаребського, які претенціозійні, але далеко гірші з педагогічного й методичного боку проти книжки Познанського — ця книжечка єдина у нас, що цілковито присвячена питанням кінометодики, подаючи «методичні вказівки Ь в системі, належній повноті й послідовності закінченого методичного нарису. Хоч наша кінометодична сучасність дуже посунулась наперед у своїх завданнях і вимогах — проти початку р. 1928, кола книжку цю складено — та все ж кращого методнарису, систематично й закінчено поданого ми не маємо. Правда, це звичайна кінометодика звичайного навчального кіна. методика елементарна, проста, девчому побудована узагальнено, або конкретизована застарілим на сьогодні освітнім кіноматеріялом. Попри все не, вона є одинокою у нас радянською книжечкою, що її можна вважати за добрий елементарний кінометодичний порадник масового педагога.

IV. Методлітература про навчальну й позашкільну кінороботу в школі

Кино, дети, школа. Методический сборник. Под редакцией А.М. Гельмонта «Работник Просв.». М. 1929. стр. 239, ц. 2 р. 10 коп.

Ця велика збірка наполовину має матеріял про художньо-виховний фільм і про кінороботу позашкільного характеру, що відбувається так при школі, як і в кінотеатрі чи в клюбі для дітей. Тут маємо дві статті (Гельмонта, Сухаребського) загальні — про кіно і виховання (стор. 5–37). Далі дві статті (Менжинська, Урицька)про роботу на дитячих кіноранках (ст. 37–67). Потім маємо п'ять статтей (Хейфець, Толстова) про форми позашкільної кінороботи в дитячому кінотеатрі над художньо-виховним фільмом (67 –141).

Друга половина збірки — про навчально-освітній кінофільм (хоч такого витриманого фільму в розпорядженні авторів ще нема), вони так звуть звичайний масовий освітній фільм (культурфільм) для дорослих). Тут маємо чотири статті (Сухаребский, Кудрявцев, М. Полонский, Кресин) та 16 анотацій до навчально-освітніх фільмів з географії, природознавства і суспільствознавства. Сухаребський стисло подає свій матеріал про кіно в школі, який маємо широко розгорнутий в його книжці «Учебное кино». Кудрявцев дає коротку статтю (4 стор.) про методику кіночитання. В цілому ця збірка, попри хронологічну її відсталість і невитриманість щодо сучасних ваших настановлень у цій роботі, — основним своїм матеріалом буде корисна для початкуючого кіно педагога.

V. Методлітература позашкільної кінороботи з дитинством та юнацтвом

1. В.А. Правдолюбов. Кино и наша молодежь (на основе данных педологии). Для школ, родителей, воспитателей и киноработников. ГИЗ. М. 1929. Стр. 139, ц. 1 руб.

2. Л. Николаева, Н. Пятницкая. Внешкольная кино-работа с детьми и подростками. Гос учебно-педаг. изд-во, 1931, стор. 85, Ц. 90 коп.

3. Лацис и Кейлина Л., Ширвиндт А. Указатель кинорепертуара детских сеансов. Теакинопечать. М. 1929. Выпуск первый. Стр. 80, ц. 40 коп.

З методлітератури про позашкільну кінороботу з глядачем шкільного віку и зупиняємося на цих трьох працях, які майже вичерпують все, що є в РСФРР на вказану тему. До цього списка можна додати лише: а) відповідну частину збірки Гельмонта «Кино, дети, школа», що ми її оглянули; б) збірку-книжечку НКО РСФРР «Детское кино, 1930 р. в справі позашкільної роботи, що мало чого додає Проти названих вище книжок, але має шкідливу, методологічно й методично невитриману велику статтю Жинкина «К вопросу о построении учебной фильмы»[36]; в) збірку - книжку: стенограми всеукр. методнаради в справах дитячого теа-кіно-радіо р. 1930 (у відповідній частині).

Книга Правдолюбова мала дати педологічно-обґрунтовану наукову зорієнтованість для робітників позашкільної кінороботи. Але автор цілих 115 сторінок книжки заповнив іншим змістом, що ілюструє експериментальним матеріялом одне основне його питання: «вивчення юного глядача», і закінчує книжку спробою намітити й уточнити шляхи й методи дальнішого проблювання цього питання. Правда, автор в кінці кожної проілюстрованої теми подає кілька рядків-висновків, за переглянутим експериментальним матеріялом «з погляду учнів, але ті висновки дуже примітивні, загальні мало конкретизовані. Дещо з них можна б використовувати до побудови кінофільму а не до його запроваджування. Автор чогось то вставив «чужеродный» до всієї книжки передостанній розділ на 24 сторінки — нормативного характеру, що трактує про види дитячого й юнацького фільму, поділяючи їх на художній, освітній, учбовий. До заключного

36. Див. рец. в ж. «Пролетарское кино» № 7, 1931, ст. Иезуитова

розділу про методи вивчати глядача, потрібні від читача пильна обережність, певні застереження й революційно-марксистська перевірка від фахівців-педологів, бо тут є небезпека щодо невитриманого психологізму та збочень-механіцизму.

Прекрасна друга книжка даного циклу, що її автори цілком практично, конкретно поставилися до свого завдання й подали невеликий, але цінний матеріял, що Його ножна вважати за типову, стандартну методрозробку до художньо-шкільних фільмів дитячо-юнацького репертуару. Тут ми маємо в передній методичній частині книжки — спочатку вступні орг.-методичні вказівки до налагодження кінороботи, потім — типову методрозробку організації дитячого кіно-сеанса в гарно поданих деталях цієї роботи, далі маємо таку ж типову методичну розробку всього матеріялу конкретно взятої для зразку кінокартини «Фріц Бавер» — за певною схемою методпроробки: тема, попутна тема, зміст, анотація, вступне слово до фільму, додатковий матеріял для проробки (додаткові фільми, екскурсії, виставка, концерт, колективна деклямація, хоровий спів, контрольні запитання до заключної розмови, вікторина, робота після кінокартини, конкурс), лібрето «Фріц Бавер», що його складають учні: схема і зразок його — з усіма зовнішніми ефектами й яскравостю кінорекламного викладу, з показником літератури про життя закордонних піонерів. Далі маємо в книжці список-показник кінофільмів дитячо-шкільного прокату (за віком дітей), список малометражних мультиплікатів і кіно-комедій, далі той же список, але тематизований за червоним календарем, за побутовими, громадськими й виробничими темами, і, нарешті, — анотаційний до кожної фільми методматеріял до 23 кінофільмів за єдиною схемою: тема, зміст, анотація, виставка, художня література, концерт, екскурсія, додаткові фільми — та показник літератури для кіноробітника.

Третя книжка даного циклу дуже цінна, як методично-практичний посібник в руках педагога. Це — орієнтовний показник кіно репертуару для дитячих кіносеансів Про кожний фільм тут подається його зміст, докладну анотацію й методичні вказівки. Але метод розробки, що їх подано в цій книжці до кожної назви кінофільму — вони значно стисліші, простіші проти оглянутих вище в другій книжці циклу. Разом у цьому показнику маємо таких 60 анотацій-розробок.

VI. З метод літератури про навчальне кіно в вищій школі то в закладах прискореного готування кадрів

Засади застосування кіна в сільсько-господарській навчальній роботі. Всеукр. Агроінститут підвищення кваліфікації спеціалістів с. г. ДВОУ. Держсільгоспвидав. Х. 1931. Стор. 48, ц. 25 коп.

Зазначена збірка — перша й досі одинока радянська на терені СРСР книжка, що освітлює фактичний матеріял, теорію й практику з зазначеного вище погляду. Коли не рахувати докладної статті Тарасова про практику кінофікації курса фізики при Військово-повітряній академії в Ленінграді[37], коли не зважати на окремі загальні статті проф. Дюшен Б.Д. (Ленінград) про застосування кіна у викладанні фахових дисциплін — більш ми не маємо, що можна було б назвати з методлітератури на цю тему.

Книжка має дві відмінні частини: передня, теоретична, що пропагує й агітує справу навчального кіна, і друга — практична: засади побудови с.-г. фільмів, темплян, фільмархів, його оцінка. Шість додатків: списки фільмотек і діапозитивів. Теоретичний матеріял подано за звичайною схемою: принципові основи застосування «демонстративних знарядь» у навчальній роботі, практика навчального кіна у нас і за кордоном (здебільшого з практики Німеччини й Америки). Більшість освітлюваного в книжці теоретичного й практичного матеріялу використано за відомими радянськими працями Шутка, Сухаребського, Тягая тощо. В основній частині

37. Див. ж. «Кіно й культура»

книжка цікава й корисна кожному вишівському педагогові, що має обізнатися з цією справою (стисло й конкретно) Решта матеріялу — для педробітників с.-г. освіти: виявляє та освітлює наявний у нас кіно-фільмотечний і діапозитивний матеріял і накреслює можливості його використання, а також створення нових кінофільмів у цій справі. Книжку впорядкував, з доручення агроінституту, — Петришин.

VII. Планування й організація кінонавчальної роботи

Г. Лазаріс. Кино на службу учебе. «Работ. Просвещения» М. 1930, стор. 67, ц. 45 к.

Ця книжка-нарис досить таки добре ставить розробку питання кінофікації освітніх закладів, що в є віданні НКО РСФРР: цілком конкретно, обґрунтовано, за певними офіційними матеріалами планувальних органів — подається система плянування й організації даної справи по всіх розгалуженнях освітустанов. Подавши у попередній частині книги загальні педагогічні й кінометодичні обґрунтування потреби кінофікації навчальних закладів (за збіркою «Пути кино», за Слюйс — «Школьный кинематограф» Заході і в ПАСШ і закінчує основною проробкою: висвітлює планово-організаційні передбачення й організаційно-методичні заходи по всій мережі освіти початкової, середньої й вищої) за п'ятирічним пляном кінофікації освітмережі. Тут охоплені всі ділянки й фахові розгалуження в обслуговуванні вишів, втишів. Книжка конкретна, стисла і дуже влучно орієнтує читача-педагога в загальних перспективах плянової кінофікації навчальної справи, методично й організаційно обґрунтованої кінофікації, що її цілком і всебічно обчислено в розрізі фінансово-економічних передумов і кінотехнічних, виробничих можливостей.

Комуністична освіта. 1931. № 10/12 (114/116). Жовтень-листопад-грудень. С. 160–168.

Гр. Зельдович[38]

ПРО МЕТОДОЛОГІЮ НАВЧАЛЬНОГО ФІЛЬМУ

Наукові робітники, об'єднані катедрою кінознавства Київського кіноінституту, складаючи плян-проєкт роботи Київського н. д. інституту кінематографії, «забули про розроблення теоретичних проблем навчально-технічного фільму». Лише випадково, за допомогою й під впливом сектора кадрів Управи Українфільму пощастило виправити цю помилку.

Ще один факт. Місяців зо два тому дирекція Київської кінофабрики звернулася до комісії кінознавства при ВУАМЛІНІ з листом-пропозицією включити в плян своєї роботи вивчення питань методології й методики навчально-технічного фільму. Відповіді, будь-яких заходів досі не було і не має.

---

38. *Зельдович (Герін Борухович) Григорій Борисович* (1906–1988) — редактор, кінокритик. Засл. працівник культури УРСР (1969). Навчався на кінознавч. ф-ті ВДІКу. У 1930–1935 — ред. на Київській к/фабр, в 1935–1956 — в Гол. упр. кінематографії, в 1956–1969 — на Київській к/ст ім. А.П. Довженка, в 1969–1988 — в Комітеті з питань кінематографії при Раді Міністрів УРСР. Одночасно вів педагогічну роботу в Київському ін-ті театр. мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Як ред. працював з реж. О. Довженко, І. Савченко, Л. Луковим, В. Івченко. Виступав із статтями в зб. «Кіно і сучасність», «Мистецтво екрана», на сторінках журн. і газ. — *Прим. упор.*

І зрештою третій факт. Дирекція Київського кіноінституту (т. Хміль) з упертістю, яка не може не дивувати, ігнорує справу готування кадрів для навчально-технічного кіна. У виробничій програмі Українфільму на 1932 рік навчально-технічні фільми складають понад 50%, а кіноінститут все ще уперто тримає лінію на готування режисера, сценариста й ін. для художніх лише фільмів.

Все це примушує бити на сполох. Ми спостерігаємо, що до найважливішої ділянки кіновиробництва кінотеоретичні сили стоять спиною. Вони чомусь уперто не бажають узятись розроблювати теоретичні проблеми навчально-технічного кіна, — а саме йому партія й пролетарська громадськість цілком слушно приділяють тепер виняткову увагу.

А тим часом навчально-технічне кіно якнайбільше потребує марксо-ленінського розроблення основних проблем, як от — методологія плянування тематики, клясифікація, методика побудови та ін.

Аджеж зважаючи на відставання теорії від практики на цій ділянці, деякі кінороробітники намагаються протягнути, під маркою радянського техфільму, продукцію (сценарії, ба навіть фільми), що містить часто-густо проста шкідливі тенденції. Інші користаються з мовчання теорії й собі намагаються виступити «теоретиками» навчально-технічного фільму.

Неважко догадатись, що на ґрунті мовчання марксо-ленінського кінознавства пожвавлюються на цій ділянці ідеологічного фронту впливи й тенденції клясово-ворожих сил. Найяскравіше виявляється це в питанні, що має тепер особливо велике принципове значення, а саме — в питанні про політичний зміст навчально-технічного фільму.

В чому полягає поняття політичного змісту навчально-технічного фільму? Яким чином зробити навчально-технічний фільм максимально близьким, відповідним до вимог соціялістичного будівництва?

Навколо цих питань, на жаль, з величезним запізненням, починає розгортатися дискусія. В цій дискусії багато чути антиленінської, непотрібної й просто шкідливої балаканини, якій не дають гострої, чіткої, принципової відсічі.

Ось, наприклад, у № 9 журнала «Пролетарское кино» вміщено порядком дискусії велику статтю В. Беркова під претензійною назвою — «Принципи побудови темпляну навчальних і інструктивних фільмів»

Ми залишаємо за собою право іншим разом повернутись до цієї статті ще раз, а тепер розглянемо лише те місце її, де мова йде про природу навчального фільму. Ось що пише Берков:

«Наука… прагне дати точне уявлення про дійсність, холодну й безсторонню аналізу її… Навчальний фільм — це один із методів викладу науки… Навчальні й інструктивні фільми являють собою явища соціяльного й ідеологічного характеру. Тому вони не можуть не носити відбитку нашої доби й (не можуть Г. З.) бути подібні до буржуазних навчальних і інструктивних фільмів» («Прол. Кино», № 9, ст. 22).

Тут у Беркова ми маємо два категоричні твердження: 1) За Берковим, наука взагалі є холодна й безстороння (читай: позаклясова); 2) навчальні фільми, продуковані в СРСР, не можуть відбивати впливи буржуазних навчальних фільмів.

Перша теза Беркова, що є відправна вже сама собою викриває автора з головою. Це ж наскрізь буржуазні, антиленінські балачки про «безсторонню», «чисту» науку, про науку, що стоїть десь над клясами. Апологетичний характер цієї тези такий очевидний, що нема й потреби далі спинятись на ній.

Більш затушкована, а значить і небезпечніша друга теза Беркова — про те, що навчальний фільм, вироблюваний в СРСР вже цим самим гарантований від того, щоб підпадати під впливи

буржуазного кіна. Берков такий певний цього, що навіть додає: «це так само неможливо, як неможливо, щоб од білих батьків народився негр» (чого варте таке порівняння)!

Пригляньмось до Беркових слів. Що означають вони?

Якщо вірити Беркову, виходить, що ми гарантовані від впливів клясово-ворожих сил і тенденцій на одній із ділянок ідеологічного фронту— на ділянці навчального кіна. Ворожих впливів уже нема. Вони «не можуть» існувати в наших умовах. А звідси висновок: спокійно працюйте, товариші, не бійтесь клясового ворога — він «не може» впливати на Вашу роботу.

Питаємо: що це, як не одвертий заклик до демобілізації, до приспання пильности проти клясового ворога? І що спільного має твердження Беркова з тією характеристикою ідеологічного Фронту, що її дано в «Под знам. Маркс», № 10–12, де говориться, що соціялістичний наступ — викликає найжорстокіший опір приречених історією капіталістичних елементів? Клясова боротьба, що набирає надзвичайно різноманітних форм і обрисів у політиці й економіці, знаходить свій різкий відбиток також в усіх галузях ідеології»,

(«П.З.М.», № 10–12, Постанова партколективу УЧПФ та II, ст. 15).

Цей приклад, на жаль, не поодинокий. Можна б згадати про фільм «Сіяні випаси» (реж, Григорович), про механістичні й інші помилки у фільмах з біології та інш. Можна й треба організувати постійне кваліфіковане рецензування, з погляду марксо-ленінської методології, навчально-технічних фільмів нарівні з фільмами художніми. Та вже зараз приклад хоча о «Цукру» доводить, що й на цій ділянці ідеологічного фронту точиться клясова боротьба. Сьогодні ця боротьба загострюється й навколо питання про політичний зміст навчально-технічного фільму.

В цьому питанні, хоч зняли його, повторюємо, з великим запізненням, уже панує величезна плутанина. Сама дискусія відзначається дуже низьким теоретичним рівнем її учасників, розкиданістю й епізодичністю її. Треба скерувати б її в правдиве річище. Зовсім непогано було б, коли б наш журнал «Кіно» взяв на себе ініціятиву й на своїх шпальтах приділив увагу цьому питанню.

Який на сьогодні стан цього питання?.

Знайшлись «сміливі» люди (ну, хоча б цитований Берков), що спокійно знизали плечима й усміхнулися: яка така «політизація», що то за політичний зміст?..

Але більшість не стала заперечувати актуальність проблеми. Більшість погодилася на тому, що навчально-технічному фільмові загрожують серйозні небезпеки: по-перше, навчально-технічний фільм може впасти — і часто-густо впадає — в шкідливу тенденцію — тенденцію обмеження уваги глядача вузьким і голим техніцизмом. штучно ізольованим від сьогоднішнього дня соціялістичного будівництва. Такий техфільм, що міститиме вузько спеціяльні технічні відомості, обмежену «порцію» їх у статиці, ігноруючи принцип історизму, поза зв'язком з технічною політикою партії й радвлади, поза зв'язком із завданням технічної реконструкції, такий фільм буде шкідливий, а значить і непридатний для завдань готування й перепідготування кадрів для соціялістичного будівництва.

Подруге, вартість навчально технічного фільму для техпропаганди, для готування кадрів може нанівець бути зведена його неконкретністю, дилетантством, несистематизованим «гарним» матеріалом, перебитим кричущими написами як от: «Країна вимагає… Дамо країні…» й т. д.

Такі техфільми, що не міститимуть суто-конкретного, цілеспрямованого матеріялу, не даватимуть глядачеві конкретних технічних знань,— нічого не варті з погляду техпропаганди, з погляду готування кадрів. Такий фільм не є навчально-технічний фільм.

«Істину знаходимо посередині» — вирішують «лакировщики», пристосованці. Вони будують навчально-технічний фільм за таким рецептом: до вузько-спеціяльного фільму додають на початку й на кінці кілька супрематичних, незрозуміло-динамічних кадрів, кілька написів «загального

значення» кілька економічних діяграм. Так «печуть» пристосованці пристосовницькі ж, гіршого ґатунку, фільми.

В чому ж справа? Чого ж від мене вимагають? — запитує режисер, часто-густо не бачачи, як своїм питанням, самим характером його поставлення він видає себе з головою.

Насамперед справа тут в опануванні марксо-ленінської теорії, що її, до речі, режисери навчально-технічного фільму опанували не більше від режисури художніх фільмів. Без теорії тут нічого не зробити. Справа йде про серйозне опрацювання основ ленінізму, про засвоєння постанов партії, зокрема останніх. Справа йде про вміння прикласти ці постанови, прикласти основи марксо-ленінської методології до даної конкретної ділянки — до навчально-технічного фільму.

Проблеми методології навчально-технічного фільму, зокрема питання про політичний зміст цього фільму ніяк не можна розглядати окремо від загальних основ марксо-ленінської методології. від загальних завдань соціалістичного будівництва. Отож, підходячи до цієї проблеми, мусимо почати з визначення місця, ролі, функції навчально-технічного фільму. Функція ця — обслуговування справи готування кадрів, справи технічної пропаганди. А коли так, то побудова навчально-технічних фільмів має бути підпорядкована тим принципам, за якими в нас готують кадри.

Основний принцип тут такий: «готувати всебічно розвинених членів комуністичного суспільства» (програма ВКП(б)). Це не загальні слова. Ленін вклав у ці слова виняткову чіткість і конкретність: «Нам потрібні теслярі, слюсарі негайно. Безперечно. Всі повинні стати теслярами, слюсарями й інш., але з таким то додатком загальноосвітнього й політехнічного мінімуму» (зауваження Леніна на тези Н.К. Крупської про політехнічну освіту).

Саме вже це нагадування вносить чималу ясність і примушує прибічників вузьколобого техніцизму в навчальному фільмі спішно замітати сліди.

Отож не демобілізація потрібна сьогодні на ідеологічному фронті, не демобілізація, що об'єктивно служать клясовому ворогові, присипаючи нашу пильність до нього. Навпаки, потрібна повсякденна рішуча боротьба проти найменших проявів буржуазних тенденцій у продукції, що її випускають окремі режисери. А що вплив ворожих сил на цю продукцію є, — доводять факти — фільми.

Візьмімо для прикладу техфільм «Цукор», режисера Софронова[39] «Київська кінофабрика, 1930 рік). Софронов у фільмі показує всі основні технологічні процеси цукрового виробництва з початку й до кінця, до випуску готової продукції тема — цікава, актуальна. Але спосіб її розв’язання вийшов об’єктивно шкідливий, далекий від соціялістичної реконструкції.

Режисер подає технологічний процес зовнішньо, обмежується поверховим показом машин, не розкриваючи їх перед глядачем. Глядач мусить вірити режисерові на слово. Немає у фільмі перспективи. Нема акценту на основних сьогоднішніх технічних проблемах цукрової промисловости: якнайбільше використання сировини, цілорічне виробництво, збільшення виходу високосортного цукру тощо. Ми підкреслюємо: ми не ставимо тут вимог подати й акцентувати на загальних економічних проблемах цукрової промисловости. Про все в одному фільмі не скажеш. Але техфільм, що не акцентує на основних соціяльно-технічних проблемах, проблемах нашої технічної політики в цій галузі промисловосте є шкідливий фільм.

Опрацьовання спадщини Ленінової, його тверджень щодо політехнічної освіти та ін., робіт тов. Сталіна, зокрема останніх його промов, постанов партії, зокрема останніх постанов ЦК ВКП(б), про масову школу, про техпропаганду, матеріялів філософської дискусії, дискусій

39. *Сафронов В.* — режисер н/п кіно. Працював на Одеській к/фабр, а з 1929 — на Київській к/фабр. — *Прим. упор.*

в техніці й природознавстві, — хіба ж можливо поза всім цим теоретичним надбанням партії провадити серйозну творчу дискусію?

Через низький теоретичний рівень дискусія й має такий неконкретний характер. Не зв'язуючи в одно ціле питання диференціяції, клясифікації навчальних фільмів, тематики їх, функції їх у педагогічному пропагандистському процесі тощо —не можна правильно розв'язати поставлені питання. Дискусія може далі виллятись в абстраговану балаканину, коли її не поєднати рішуче, не побудувати на базі критики продукції навчально-технічних фільмів наших фабрик.

Завдання як бачимо, виростає далеко за межі вузької дискусії. Це не значить, що важливість завдання мусить призвести до його мовити б, «академізації», відкладання справи надовго.

Навпаки Сектор навчально-технічного фільму Київської кінофабрики на персональну пропозицію директора НІКФІ т. Сутирина утворив бригаду, щоб розроблювати низку проблем з темпляну НІКФІ на 1932 рік. Ми все таки сподіваємось, що й комісія кінознавства ВУАМЛІН'у, кіноінститут теж прокинуться. Спільними силами треба, конче треба ліквідувати відставання теорії на цій ділянці ідеологічного фронту, а цим самим створити умови для випуску високоякісних навчально-технічних фільмів, так потрібних нам.

Радянське мистецтво. 1932. № 23/24(77/78). 25 січня. С. 12–13.

Гр. Зельдович

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ НАВЧАЛЬНОГО КІНА

(Стаття перша)

«Для кіно-промисловости якість продукції — це центральне, головне, основне завдання, якому підпорядковані всі останні, бо кіно-промисловість виробляє ідеологічний продукт, виробляє знаряддя культурно-політичного виховання найширших робітничих і колгоспних мас». Ця настанова Ц. О. «Правди» цілком і повнотою стосується й найбільш відсталої ділянки кінематографії — виробництва навчальних фільмів.

Гонитва за кількісними покажчиками, часто-густо на шкоду якості, особливо часто мала місце у виробництві навчальних фільмів. На цій ділянці кінематографії ще й досі сильні буржуазні традиції: зробити «як-небудь», якнайшвидше й найдешевше… На цей шлях об'єктивно наштовхували самі керівники кіно-організацій, приділяючи виробництву навчальних фільмів найгірші кадри, найменше коштів, найгіршу апаратуру тощо. Деякий, ще зовсім недостатній злам намітився лише в самий останній час. А проте цілком своєчасні вказівки «Правди» на потребу:

а) рішуче піднести рівень керівних робітників, що по суті «визначають якість картин»…

б) поширити готування нових пролетарських кіно-кадрів.

Готування нових кадрів, піднесення рівня старих цілком упирається в проблему створення теорії навчального кіна, побудованої на засадах марксо-ленінської науки. Отже, з рештою, якість навчальних фільмів вирішується тим, наскільки повно й правильно буде застосовано у виробництві навчальних фільмів основні принципи марксизму-ленінізму.

Проблема марксо-ленінської теорії навчального кіна набуває в такий спосіб особливо важливого значіння.

Ще зовсім недавно всякий, хто-б узявся всерйоз говорити про теорію навчального кіна, був у небезпеці опинитися в невигідній ролі загального посміховиська. Потрібні були неодноразові, чіткі, настирливі вказівки ЦК партії, Ц. О. «Правди» тощо, щоб вивести справу навчального кіна із лабет діляцтва, неприхованого вульгарного емпіризму тощо. Після прямих вказівок ЦК ВКП(б) (з постанові про техпропаганду тощо) про потребу використати кіно в справі готування кадрів, в справі технічного озброєння мас навчальне кіно стало «популярним». Про нього заговорили, почали відбуватись диспути тощо. Найрізноманітніші установи й організації почали займатися питанням навчального кіна. Це — добре. Але погано те, що все ж розроблення марксо-ленінської теорії навчального кіна посувається вперед неймовірно-повільними темпами. З цього і дуже часто користується ідеологічна агентура клясового ворога, просовуючи свої «теорійки» й видаючи їх під виглядом… застосування марксо-ленінської методології в навчальному кіні! Це ж загально відомо, що саме найбільш занедбані, теоретично мало-розроблені ділянки ідеологічного фронту, — саме вони найбільш бувають об'єктом нападав клясово-ворожих сил.

Отож бойовим завданням є — швидкими темпами, енергійно посувати вперед розроблення основних теоретичних проблем.

Які ж ці проблеми? Над чим треба зосередити увагу теоретичної думки?

Відповідь на ці методологічні питання по суті вирішує тематику й спрямовання теоретичної роботи на ділянці навчального кіна. Від правильности цієї відповіді, отже, залежить успіх усієї подальшої роботи.

Намагання дати відповідь на ці питання маємо в тезах Т.Л. Петришіна (керівника Кінокабінету Агроінституту НКЗ) «Питання методології навчального кіна» і в його ж книжці «Засади застосування кіна. в с.-г. навчальній роботі». Агроінститут Наркомзему УСРР є одним із піонерів справи навчального кіна; то більш неприємно, що в роботах керівника кіно-кабінету Агроінституту маємо неприпустиму плутанину, еклектику, а подекуди й просто шкідливі збочення.

Свої тези т. Петришін починає з визначення місця кіна в справі готування кадрів. Говорячи про радянську школу, про її природу, Петришін визначає три періоди розвитку школи: перший (дореволюційний), коли в школі вчилися сотні й тисячі; другий (відбудівний період), коли школа охоплювала десятки й сотні тисяч; і, нарешті, третій (реконструктивний період), який вимагає, щоб науковим і практичним навчанням було «охоплено… мільйони трудящих». Така характеристика історії радянської школи, її розвитку є для Петришина невипадкова. В своїй книжці «Засади застосування кіна й т. д.» Петришін буквально повторює цю ж тезу:

«Коли за капіталістичного ладу с. г. техніки й науки вчилися сотні, коли за відбудовного періоду наші школи охоплювали 3–4 десятки тисяч, то реконструктивний період вимагає, щоб навчанням науковим і практичним було охоплено сотні тисяч і мільйони трудящих» (ст. 5).

Що хибного є в цій тезі? Кожній сумлінній, теоретично-письменній людині зрозуміло й відомо, що величезні досягнення по лінії кількости охоплених школою учнів становлять лише один бік справи. В постанові ЦК ВКП(б) про початкову й середню школу про це сказано надто виразно: «Пролетарська держава добилася величезних успіхів в справі поширення шкільної мережі й перебудови школи» і далі: «принципово іншим став зміст всієї роботи школи».

В № 19–20 «Більшовика» т. Бубнов з цього ж приводу пише: «Ми дістали ганебну спадщину від царату. Ми каменя на камені не залишили від змісту й цілевого настановлення старої, царської школи». «Ми будуємо принципово іншу школу. Ми прагнемо в нашій школі встановити найщільніший зв'язок між школою й життям, між теорією й практикою, між навчанням і продукційною працею».

Як бачимо, Петришін «трохи» відступив од вірної оцінки політики партії в галузі школи, звівши всі досягнення, всі надбання наші на цій ділянці лише до кількісних покажчиків, «забувши» про принципову різницю буржуазної й пролетарської школи.

[*Фрагмент тексту відсутній — прим. упор.*] ними проблемами в одному з органів пролетарської думки, говорити такі дурниці? І невже треба для Вас, т-шу Берков[40], спеціяльно взятись доводити те, що давно доведене, а саме, що «питання стоїть тільки так: буржуазна, чи соціялістична ідеологія. Середини тут нема (бо ніякої «третьої» ідеології не виробило людство, та й узагалі в суспільстві, що роздирається клясовими протиріччями, не може бути ніякої позаклясової або надклясової ідеології» (Ленін, твори, т. IV, стор. 391).

Дуже шкода, що треба доводити цю, здавалося б, зрозумілу кожному школяреві істину, про клясовість науки в клясовому суспільстві. Пропаганда «безсторонньости» в науці, це ж — рятування за буржуазний об'єктивізм, за «безсторонність на словах» і апологетику капіталізму на ділі.

Наука пролетаріяту — марксо-ленінова наука — наука клясова, партійна. «Матеріялізм включає в себе так би мовити, партійність, зобов'язуючи при всякій оцінці подій прямо й одверто ставати на погляд певної суспільної групи». (Ленін, твори, т. І, ст. 288).

Звідси — порочність другого твердження Беркова — про те, що навчальні й інструктивні фільми в СРСР «не можуть бути подібні до буржуазних навчальних і інструктивних фільмів». З цим висловом можна було б погодитись, він був би вірним, якщо б його було висловлено в імперативній формі («Навчальні фільми в СРСР не повинні бути подібні»… і т.д.). Та не так стоїть питання у Беркова. Він до того певний у своїй тезі, що додає: «Це неможливо, як немислимо, щоб од білих батьків народився негр».

Що ж виходить, якщо вірити Беркову? Все спокійно. «На землі мир і в чоловецєх благоволєніє». Кіно-фабрики спокійно можуть працювати. Не треба пильного пролетарського контролю — ворожих впливів уже нема. Вони «не можуть» відбитися в наших фільмах…

«Трохи іншу» характеристику сучасного стану на ідеологічному фронті дає партосередок Інституту Червоної Професури філософії й природознавства, вислухавши доповідь про бесіду бюра осередку з т. Сталіним. «Жива реальна тканина (читаємо в резолюції зборів осередку) соціялістичних виробничих взаємин, що охоплює дедалі більші людські масиви в економіці, в сільському господарстві, зв'язана із знищенням останнього коріння клясових взаємин і підстав дальшого клясоутворення, викликає найжорстокіший опір з боку приречених історією капіталістичних елементів. Клясова боротьба, що набирає надзвичайно різноманітних форм і обрисів в політиці й економіці, знаходить свій різкий відбиток також в усіх галузях ідеології» («Под знаменем марксизма» № 10–12 1931 р. ст. 15).

Отже, як бачимо, далеко тут до Берковської відмови від клясової боротьби на одній з ідеологічних ділянок — ділянці навчального кіна.

Висновок: В загальному питанні про клясовість науки, як і в окремому питанні про можливість буржуазних впливів на навчальне кіно, Берков стає на позиції буржуазного «об'єктивізму» й, заперечуючи небезпеку впливів буржуазних теорій на навчальне кіно, намагається роззброїти демобілізувати від пильної уваги до клясової боротьби на ділянці ідеологічного фронту.

Та, скажуть нам, все це остільки очевидно, що й не слід би цьому приділяти особливої уваги… Можливо воно й було б так, якщо б Берков, щойно розписавшись в своїй безпринципності,

40. *Берков Павло Наумович* (1896–1969) — російський літературознавець, бібліограф, книгознавець, джерелознавець, історик літератури. Видатний фахівець в області російської літератури XVIII століття. Член-кореспондент Аккад. наук СРСР (1960), іноземний член Аккад. наук НДР (1967). Вів педагогічну роботу. — *Прим. упор.*

в кращім випадку неохайності й неписьменності, негайно ж за тим (через 2–3 сторінки) не виступив би з «сміливою» програмою — як складати тематичний плян навчальних фільмів.

Ця «програма», надрукована в теоретичному журналі радянської кінематографії, претендує не менш, як на негайно запровадження в життя, та ще й у всесоюзному маштабі.

В чому ж полягає методологія складання темпляну навчальних фільмів, запропонована від Беркова?

Замість централізованого складання темпляну автор пропонує «спуститись» на підприємства, до колгоспів і радгоспів і — «довідатись по-діловому, глибоко (не як обслідувач-метелик), чим живе сьогодні й чим буде завтра жити завод, які його конкретні потреби й чим могла б йому допомогти кінематографія» (підкреслення знову таки скрізь моє, Г. 3.). Це ознайомлення дасть змогу вибрати «ряд важливіших тем за принципом їх найбільшої кінематографічности, на ці теми треба робити наукові фільми». «Теми повинні збирати на заводах і в колгоспах тематичні пости кіно-фабрик. Робітники цих постів не повинні заважати роботі заводів, не повинні збирати мед і тільки»… «Ми гадаємо, що для збирання тем треба від 10 До 15 день напруженої роботи».

Висунувши таку пропозицію, Берков вважає, що аргументів за таку побудову роботи — безліч. Зокрема Берков висуває такі аргументи: по-перше ця метода гарантує одержання «живої соціялістичної тематики й виключає можливість канцелярських вигадок»; по-друге, «цією методою досягається прагнення кінематографії — зближення кіна з пролетаріатом»; по-третє: «за останній час стало звичайним, що письменники, і при тому найзвичайніші письменники, їздять по тематику на завод і колгосп». Отже автор патетично вигукує: «Невже Союзкіно буде більш консервативне, ніж виховані на старих традиціях видатніші наші письменники?

Ми знову таки навели такі докладні цитати, щоб нас не обвинувачували потім у пересмикуванні фактів.

Ось і вся пропозиція, ось і всі аргументи. На перший погляд пропозиція — більше, ніж актуальна. Важка аргументація її значно підсилює. А може й справді Берков «відкрив Америку» й «винайшов» методологію плянування в галузі навчального кіна? Відповідь на це ми дамо в ступному числі «Кіна».

Кіно. 1932. № 1/2. Січень. С. 15–16.

Гр. Зельдович

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ НАВЧАЛЬНОГО КІНА

(Див. попередній № «Кіно»).

Зовні теорія Беркова, як і інших контрабандистів буржуазних теорій, має «невинний» вигляд. Справді, що поганого в тому, що людина пропонує відрядити кіно-робітників на місця й, минуючи провідні, всесоюзні и республіканські органи, «збирати» теми для навчальних фільмів?

Поганого багато.

Погане, насамперед, те, що редакція журналу «За пролетарське кіно» без застереження надрукувала статтю Беркова, яка містить низку, демагогічних (у прихованій формі, звичайно) випадів проти партії й радвлади. Чого варті хоча б слова Беркова про те, що в нього «опустилися руки», коли він побачив «потворно-бюрократичний список» (!!!) центральних партійних,

радянських, господарчих і інш. органів, що з ними треба «ввійти в зв'язок» для складання темпляну навчальних фільмів… (див. ст. 25).

Берков бачить перед собою не НКОсвіти, а «бюрократичну установу», не ВРНГ, не ВЦРПС, а «потворно-бюрократичний список установ…

Що це, як не контрреволюційне, троцькістське шипіння про нібито «бюрократичне переродження» партії й радвлади? А що це не випадково-вихоплене речення, то ж знову:

«За останній час стало звичайним, що письменники, і до того ж найвизначніші письменники, відправляються за тематикою на завод і колгосп. Невже ж державна установа повинна бути більше під владою індивідуалістичних звичок, ніж письменник?.. Невже Союзкіно буде більш консервативне, ніж виховані на старих традиціях… письменники? (курсив мій. Гр. 3.) (ст. 25).

Ототожнювання провідної організації з письменниками і попутниками («виховані на старих традиціях»…), твердження про «владу індивідуалістичних звичок», що в її по дощ I знаходяться установи, — що це, питаємо?

Сама пропозиція Беркова не варта особливої уваги. Складати тематичний плян навчальних фільмів (тобто фактичні плян екранізації навчання) шляхом утворення на 10–15 днів «тематичних постів» на кількох, бодай найбільших, заводах, радгоспах тощо — це ж відгомінки «лівацького» прожектерства. Це ж заперечення організаторської ролі Наркомосвіти, його органів, органів кадрів промисловости тощо. Це ж, врешті-решт, заперечення всієї радянської системи організації освіти. Аджеж Берков не криється, що він має на увазі «випередити» Наркомосвіти. Ось що він пише:

«Треба прямо сказати, що наші програми в навчальних закладах досі недосконалі, досі не відповідають життю. Дуже може трапитись (слухайте!!! Гр. 3.), що завдяки нашому правильному методу одержання тем ми опинимось спереду програм вишів і шкіл» (ст. 27)

Протиставлення кінематографії — «всій радянській системі освіти, всій системі готування кадрів — ось що зрештою означає «теорія» Беркова, що її так легковажно пускам гуляти журнал «За пролетарское кино». Під «лівою» фразою — праві діла, стара історія!.

«Теорія» Беркова, його принципи складання темпляну шкідливі, ворожі. їхня наукова оцінка — емпіризм, еклектика, ненауковість їхня політична оцінка — буржуазна контрабанда, протаскування ворожих ідейок.

Наприкінці своєї статті Берков заявляє:

«І технічні, і економічні науки… суттю своєю збудовані на логіці, ясності й абсолютній точності (!) Вищим виразом цих якостей, які випливають (?) із переважної уваги нашої країни до технічних і економічних проблем, є математика й математична метода… Тому закономірно, що наші наукові фільми, з погляду їх викладу, були побудовані, головним чином, на математичній і фізико-хемічній основі» (ст. 28).

Берков нічого не міг би додати, щоб більше скомпрометувати себе. Висування підлеглого (логіка, математична метода) на перший плян, бельмотіння про «абсолютну точність» (?!?) й т. інш. — і ні слова про основу, справжню основу методології навчального кіна про застосування й тут загальної методології — методи діялектичного матеріялізму! Перед нами в усім своїм неприхованім виді апологет буржуазних теорій (еклектизм, об'єктивізм), жахливий плутаник, що його «теорію» треба нещадно гнати далі від радянського навчального кіна.

Петришін, Берков… «Галерея буржуазних контрабандистів цим не вичерпується. Можна й треба було б спинитись і на «кінофікації школи» (Гончар. Харків. ДВОУ. 1931), і на творах Сухаребського і на «концепціях» Жінкіна. Механістичних помилок наробив у своїх тезах «Методика побудови навчального фільму» й Матвієвський. Та всього цього не викласти в 1–2

коротких статтях. Розгорнута критика, викриття буржуазних впливів, критичний перегляд усієї літератури — це бойове завдання комісії кінознавства при ВУАМЛІНі, яка все ще ігнорує навчальне кіно.

Ми квапимось перейти до того, як оця теоретична нерозбери-бериха, оце брутальне ігнорування матеріалістичної діялектики відбивається на практичній роботі режисерів навчального кіна. Звичайно, що, не дивлячись на значне зміцнення ідеологічного й наукового керівництва виробництвом навчальних фільмів, не дивлячись на притягнення до складу науково-технічної консультації видатних марксо-ленінських сил, — буржуазні «теорії» не могли не вплинути на практику нашої режисури.

Особливо яскраво це відбилося на серії с.-г. навчальних фільмів, що їх робили режисери тт. Болотов і П'ясецький під керівництвом відомого Петришіна.

До чого призвів «теоретик» Петришін на практиці?

В уже цитованих своїх тезах («Питання методології навчального кіна»), Петришін:, говорячи про «керівні настановлення, що їх потрібно, виходячи з марксо-ленінської методології, втілювати в внутрішній зміст кожного навчального фільму», — цілком обминає (не згадує навіть!) відому тезу про «основну ланку».

Тов. Сталін в «Питаннях ленінізму» пише:

«Знаходження в кожен даний момент тої особливої ланки в ланцюзі процесів, ухопившись за яку можна буде утримати ввесь ланцюг…» («Питання ленінізму» вид. III. Москва 1931 р., ст. 75).

В передмові до VI тому вибраних творів Леніна т. Адоратський про це ж зважує:

«Треба вміти, враховуючи всю перспективу, всі співвідношення всіх сторін явища в його розвиткові, виділити найважливішу (підкреслив я Гр. З.) («основну ланку» для кожного даного конкретного становища, для кожного історичного моменту».

(«Большевик» — № 17 — 1931. ст. 33).

Про виділення «основної ланки» Петришін «забув» не лише в своїх тезах. Це «забуття» та його інші погляди знайшли блискучий відбиток у зроблених під його керівництвом фільмах «Племінна справа в свинарстві» й «Ветеринарно-санітарна техніка у свинарських радгоспах і колгоспах».

Режисер Болотов, — теоретично-непідкований емпірик, цілком підпав підо вплив Петрищіна, роблячи ці фільми.

Ще коли робили сценарії до цих фільмів, Петришін постарався втиснути в обмежений метраж (600–900 метрів, 2–3 частини) цих фільмів максимальну кількість різноманітних відомостей, що тією чи іншою стороною зв'язані з темою. Тут і економічні підвалини соціалістичного свинарства, і будівельна техніка свинарських ферм і герої соціалістичної праці в свинарських радгоспах, і наукові засади розплідження свиней, і практичні заходи (інструктаж), і багато іншого. Така подача в одному фільмі механістичного поєднання різних боків свинарської справи, подача поверхова, побіжна, без потрібного заглиблення, без акценту на найважливішому на даному етапі, — така побудова фільму є недіялектична, а виразно-еклектична. Таке «філософське» корівня практики цих фільмів.

Ми бачили в попередній статті, що Петришін надто співчуває «лівацькому» прожектерству буржуазній теорії «відмирання» школи. На фільмах, зроблених під його проводом, це відбилося яскраво. Оце намагання втиснути До фільму такий матеріял, який не вимагає екранізації, який може бути негірше поданий окремо від фільму нашими навчальними засобами, — свідчать про те, що Петришін хоче й на практиці підміняти фільмом інші засоби навчання. І всі його «оговорочки» (характеристична риса буржуазних «теоретиків») його не рятують.

Таким чином, «теорія» Петришіна вдвічі шкідлива, бо, як ми бачимо, він її ретельно протягує на практиці. Петришін виявляє уперте відстоювання своїх безпринципних поглядів у всіх своїх рецензіях, директивних листах і інших практичних матеріялах.

Якщо проглянути всі ці матеріяли, то крізь них червоною ниткою проходить відбиток опортунізму їх автора: тут і підміна конкретних вказівок загальними балачками, відсутність вказівок на те основне, що мусить увійти в фільм, тут і «пишання» термінологією замість конкретного діла. Ленін вказував, як на одну з найважливіших вимог діялектичної логіки: «абстрактної істини нема, істина конкретна» (Ленін, т. XXVI, ст. 109–145). Здавалося б, що звідси робочий, так би мовити, висновок: «не можна обмежуватись загальними міркуваннями, життя вимагає ясних, чітких відповідей на конкретні питання».

Петришін цього не розуміє, або не хоче розуміти.

В наслідок цього вся серія с.-г. навчальних фільмів, що їх минулого року виробили Київська й Одеська фабрики (режисери, Болотов, Комар, П'ясецький) косить на собі відбиток впливу Петришіна. Це серйозно знецінює ці фільми й примушує навіть переробляти їх. Неконкретність керівництва, відсутність чіткого фахово-наукового консультаційного проводу — ось ще практичні вияви «теорії» Петришіна.

На жаль, Науково-методична рада Наркомзему, газета «За соціалістичну перебудову», досі чомусь не звернули уваги на теоретичну й практичну діяльність Петришіна. З боку ж кіновиробництва, зокрема й автора цих рядків, неприпустимим було ліберальне ставлення до діяльности Петришіна, який, користаючись з авторитету Наркомзему й Агроінституту, замасковано й безкарно протягом цілого 1931 р. й досі протаскує свої безпринципні «принципи».

Пильної уваги вимагає до себе робота режисера Занози (фільми «Мартенівське виробництво», «Важка врубова машина», «Відбійний молоток» і інш.). Тематично-актуальні, технічно-письменні, відповідні радянській технічній політиці фільми цього режисера хоріють на небезпеку вузького техніцизму.

Актуальне питання про партійність навчального кіна дехто тепер намагається трактувати так: «партійність (або, як вони кажуть, політичність) навчального фільму визначається політично-актуальною тематикою й правильним відображенням технічної політики радвлади»…

В цьому є чимало правди, але це не вичерпує суті питання. І цьому — найкращий доказ фільми т. Занози. Не можна сказати, що ці фільми можна з однаковим успіхом демонструвати закордоном. Ні, в цих фільмах фігурують радянські марки машин, отже закордоном їх не приймуть. А між тим, проглядаючи ці фільми, здається, що матеріял їх взятий не з повноцінно, соціялістичної дійсносте.

В чому ж справа?

Показуючи «мартенівське виробництво», напр., Заноза зводить все до механічних і хемічних процесів. Людина — лише придаток до машин, від якої особливої якости не вимагається — так виходить у Занози, може проти його волі. Людина — організатор, людина, що забезпечує якість і темпи роботи механізмів, нові, соціялістичні методи роботи цієї людини — вихолощені з фільмів Занози. Тут не те, що бракує місця в фільмах. Ми ж не кажемо про вичерпне охоплення ролі людини; але ж, говорячи про якість литва, Заноза мусить говорити про людину, а проте він її обминає. І ввесь час соціялістична дійсність, її основа — людина нова випадає з поля роботи Занози. Звичайно, подавати показ механічних агрегатів в основнім (в даному разі), зв'язати з організацією роботи біля цих агрегатів, роботи що забезпечить якість — справа нелегка.

Кіно. 1932. № 3/4. Лютий. С. 10–11.

П. Петришин

ПИТАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ НАВЧАЛЬНОЇ ФІЛЬМИ

Проб тема, що її пробуемо розв'язати — застосувався нового засобу навчальної роботи — кіна поставлена перед нами всім розвитком соціалістичного будівництві.

ЦК ВКП(б) в своїх постановах про технічну пропаганду і про початкову і середню школу дав пряму директиву «опрацювати заходи щодо використання кіна» і «забезпечити обслуговування технічної пропаганди через кіно».

Тов. Сталін, роблячи аналізу умов нашого господарського розвитку, прийшов до висновку, який вклав в таку заключну формулу відомої промови про завдання господарників. «Нам залишилося небагато: вивчити техніку, опанувати науку. І коли ми зробимо це, в нас будуть такі темпи, про які тепер ми не насмілюємося й мріяти», а в другій своїй промові, яку він виголосив в червні 1931 р., він у всю широчінь поставив проблему створення технічної інтелігенції робітничої кляси і зокрема підкреслив особливу важливість справи підготування кадрів такими словами: «Нам потрібно тепер забезпечити себе втроє, вп'ятеро, більше інженерно-технічними і керівними силами промисловосте коли ми справді думаємо здійснити програму соціялістичної індустріалізації СРСР».

Ці великої ваги завдання, що їх поставив тов. *Сталін, вивчить техніку, опанувати науку та забезпечити себе втроє, вп'ятеро більше інженерними і керівними силами*, для свого розв'язання потребують, поряд з низкою різних заходів і того, щоб на службу навчанню доставити нові засоби і в першу чергу — кіно.

Одною з основних ознак нашого часу є велетенське розгортання навчальної пропагандистської роботи. Коли за капіталістичного ладу здобували освіту і опановували техніку сотні й тисячі виходців з заможніх шарів тодішнього суспільства, коли за відбудованого періоду радянська школа вже охопила десятки, сотні тисяч робітничо-селянської молоді, то реконструктивний період вимагає, щоб навчанням було охоплено не тисячі і не десятки тисяч, а мільйони трудящих.

Запровадження нових засобів педагогічного процесу призвело до зміни самих методів навчальної роботи, до піднесення якости навчальної праці, до прискорення і водночас поглиблення навчальної праці, саме тому, що основний принцип радянської педагогіки поєднання навчання з виробничою працею ще більше заглибиться і стане за головну підвалину організації навчальної роботи, бо такі засоби як кіно і радіо виключають потребу відрива від виробництва робітника і колгоспника.

Розглядаючи кіно, як один з засобів педагогічної праці, ми ніяк не можемо не пов'язувати його зі всіма іншими засобами, що їх утворено в наслідок переможного індустріального розвитку СРСР, а, навпаки, ми повинні втілити кіно і радіо в навчальну роботу, в першу чергу в заочне навчання та навчання на виробництві. Застосувати кіно у практику шкільної і агітаційно-пропагандистської роботи — це значить поставити кіно на службу соціялістичному будівництву, й для цього нам потрібні такі фільм, щоб відображали політику робітничої кляси нашої країни,

організовували б масу на боротьбу за комунізм. Де в найперші найголовніші вимоги, що їх потрібно обов'язково додержати, ставлячи вимогу до навчального фільму.

Завдання навчального кіна треба підпорядкувати і визначити, виходячи з завдань соціалістичного будівництва, виходячи з потреби — наздогнати і попередити в ближче десятиліття передові капіталістичні країни, а нього можна добитися, коли ми побудуємо навчальні фільми за марксо-ленінського методологією і стосовно до плянів соціалістичної перебудови СРСР.

Марксо-ленінська методологія є єдиний ключ до того, ще б у всякому фільмі (технічному, біологічному і всякому іншому) відбити настановлення робітничої кляси, відбити її політику, і відбити її прагнення остаточно подолати капіталізм і підпорядкувати її сили природи організованій волі працюючих.

Розробка марксо-ленінської методології стосовно до навчального кіна неможлива у відриві від практики, ця практика мусить стати масовою, суспільною практикою, і вона неминуче буде проходити в умовах клясової боротьби, в боротьбі з закрутами, в боротьбі з капітулянтством перед досвідом капіталістичних країн. Партійність методології навчального кіна повинна червовою виткою проходити у всій роботі вад утворенням навчального фільму.

Коли підійти до питання про ті корівні настановлення, то їх потрібно, виходячи з марксо-ленінської методології, втілювати у внутрішній зміст кожного навчального фільму, то тут найкраще буде взяти ленінське опреділення діалектичної логіки, яке з вичерпуючою повнотою розкриває суть діалектичного розуміння предмета. В.І. Ленін в своїй статті «Ще раз про профспілки» (Том XVIII, частина I, стор. 60) писав: «Логіка формальна, якою обмежуються в школах і повинні обмежуватися — з поправками — для нижчих клясів школи), бере формальне визначення, керуючись тим, що звичайно, або частіш за все кидається на очі, і обмежуються цим… Логіка діалектична потребує того, щоб ми йшли далі. Щоб дійсно знати предмет, треба охотися, — вивчати його всебічно, всі зв'язки і «опосредствования». Ми ніколи не досягнемо цього впевні, але вимога всебічности застереже нас від помилок, та омертвління. Це, по-перше. По-друге, діялектична логіка потребує, щоб брати предмет в його розвиткові «самодвижении» (як каже іноді Гегель), мінливості… По-третє, вся людська практика повинна ввійти в повне «опреділення» предмета і як критерій істини і як практичний визначник зв'язку предмета з тим, що потрібно людині. По-четверте, діялектична логіка вчить, що «абстрактної істини немає, істина завжди конкретна», як любив казати слідом за Гегелем покійний Плеханов».

В.І. Ленін, відводячи дуже обмежте місце формальній логіки, визначає такі чотири основних ознаки діялектичної логіки, якими ми повинні керуватися, розроблюючи методологію навчального фільму:

а) Всебічність вивчення предмету — вимога всебічности застереже пас від помилок і омертвіння;

б) діялектична логіка потребує аби завжди брати предмет в його розвиткові, в його мінливості;

в) людський досвід повинен війти в опреділення предмета і як критерій істини, і як визначник зв’язку предмета з тим, що потрібно людині;

г) що істина завжди конкретна.

Поклавши в основу нашої роботи ці настановлення, ми, працюючи колективно, не відриваючись від практики соціялістичного будівництва, стоючи на позиціях клясової боротьби, утворимо теорію навчального кіна і поставимо кіно на боротьбу за соціалістичне господарство та соціялістичне суспільство.

Основні проблеми навчального кіна можуть бути розглянені в такій послідовності:

а) принципи складання тематичного пляну;

б) методологія побудови знімального пляну;

в) способи реалізації тематичного пляну, і нарешті

г) застосування навчального кіна.

Треба зазначити, що конкретизація завдань і мети, яким мав служити навчальне кіно, набирав особливого значення для справи правильного підходу до проблеми в цілому. Завдання і мета кіно виникають з нашого оточення, їх породжує срціялістичне будівництво. Тов. Сталін на з'їзді господарників казав: «Потрібно організувати труд на виробництвах в такий спосіб, щоб продукційність піднімалася з місяця в місяць, з квартала в квартал… Нам потрібні такі керівні і інженерно-технічні сили, які здібні розуміти політику робітничої кляси нашої країни, здібні засвоїти цю політику і готові ЇЇ сумлінно здійснити…» А далі, говорячи про утворення технічної інтелігенції, т. Сталін зазначив: «Виробничо-технічна інтелігенція робітничої кляси буде формуватися не тільки з людей, що пройшли вищу школу, вона буде набиратися також з практичних робітників наших підприємств, з кваліфікованих робітників, з культурних сил робітничої кляси на заводі, на фабриці, на шахті… Завдання полягає в тому, щоб дати їм можливість поповнити свої знання і утворити їм відповідну обстановку, не жалкуючи на це коштів». Ці рядки кажуть не лише про величезне політичне значення проблем кадрів, тов. Сталін цими словами визначав шляхи, якими піде партія, розв'язуючи проблему кадрів, ведучи маси на боротьбу за виконання пляну соціялістичного будівництва.

1) Партія організує працю в такий спосіб, що забезпечує постійне піднесення продукційности праці; це є один шлях виховання кадрів.

2) Утворювати з робітничої молоді політично грамотну і активну технічну інтелігенцію, це другий шлях.

3) Залучувати до складу інтелігенції практичних робітників заводів, фабрик, шахт в третій шлях утворення виробничо-технічних кадрів.

Навчальний фільм повинен служити в першу чергу справі здійснення цих настановлень. Кожен фільм повинен спричинитися до піднесення продукційности праці, кожен фільм повинен орієнтувати в політичних завданнях і організовувати на боротьбу за генеральну лінію партії. Навчальний фільм повинен стати за засіб-в боротьбі робітників, за оволодіння технікою і організацією виробництва. Ідучи за наукою В.І. Леніна, ми повинні зробити ще один висновок, а саме: нам в першу чергу треба утворити такі фільми, які допоможуть оволодіти технікою тим кадрам, що стоять у найвідповідальніших ланок соціялістичного виробництва. Виходячи з них настановлень, потрібно зробити чималі поправки в тематичних планах Союзкіно.

Накреслюючи тематичний плян навчальних фільмів, треба пам'ятати, що цими плинами визначаємо не лише теми, які потрібні школі і взагалі для справи підготовки кадрів та технічної пропаганди. Складаючи тематичного пляну* ми тим самим до певної міри визначаємо розстановку тих кадрів, що будуть виготовляти навчальні фільми, ми визначаємо, які школи, курси, галузі виробництва, кінофікуємо (забезпечуємо фільмами), які дисципліни переводимо на роботу з застосуванням кіна, викладачі яких дисциплін повинні опановувати техніку кіна і перебудовувати методи своєї праці і, нарешті, з яких дисциплін повинні бути перероблені підручники, бо застосування кіна призведе до зміни типа підручника. Коротко, треба сказати, тематичне плянування обумовлюй відповідне розташування сил і засобів у всіх ланках, що в гой чи інший спосіб зв'язуються з виробництвом і використовуванням навчальних фільмів.

Дотеперішня практика тематичного плянування фільмів не може вважатися за задовільну. Пляни здебільшого розроблялись без твердих настановлень, що виходили б з потреб

соціялістичного виробництва, без певної лінії в галузі кінофікації школи. На наступне потрібно покласти такі методологічні принципи тематичного плянування навчальних фільмів:

а) Тематичний плян повинен виростати з потреб соціялістичного будівництва і враховувати виробничі, культурні і національні особливості окремих складових частин СРСР;

б) враховуючи специфіку кіно й місце його в навчальному процесі, техплян повинен будуватися на облікові потреб, що будуть найактуальнішими з погляду соціялістичного будівництва наступного періоду;

в) тематичне плянування навчальних фільмів треба пов'язувати з плянуванням роботи педагогічних, наукових і кінематографічних кадрів, що працюватимуть колективно над утворенням фільмів з плянуванням роботи навчальних закладів і як чинник, та певними змінами методики навчального процесу; тому тематичне плянування навчальних фільмів мусить бути функцією органів, що несуть політичний, методичний і організаційний провід справою підготовки кадрів, справою озброєння технічними знаннями працюючих мас. Ці органи свою функцію виконують на засадах визначених від директивних органів з обліком реальних можливостей кінопромисловости і обов'язково за активної участи працівників кіновиробництва.

Тематичний плян визначав цільове настановлення і загальні контури кожного фільму. Тематичний плян в значній мірі визначав «участь» кожного фільму і накреслює, так би мовити, «життьовий шлях» фільму. Тематичний плян багато важить у всій проблемі навчального кіна, але добре розроблений тематичний плян може бути так реалізовано, що застосування кіна може ні на крок не посунути справу кінофікації школи. Тов. Сталін цілком вірно підкреслював, що «Тільки бюрократи» можуть думати, що плянова робота закінчується складанням пляну. Складання пляну є лише початок планування» (з доповіді на XVI партз'їзді).

Безперечно, головніші труднощі виготовлення навчального фільму полягають в розробленні знімального пляну. Розробку знімального пляну можно прирівняти до конструкторського креслення, де інженеру доводиться робити розрахунки, порівнювати різні варіанти, схеми, перевіряти з різних точок придатність майбутньої конструкції.

Коли спробувати більш конкретизувати методологічні настановлення, що їх треба покласти в основу побудови навчальних фільмів, то тут треба нагадати:

а) Які вимоги Ленін пред'являв до шкіл? Ленін казав: «Нічого не варта ніяка школа, ніякий університет, коли немає практичного вміння». Ці Ленінові слова визначають мету радянської школи. Навчальний фільм є засіб, що застосовується в навчальній праці школи, тому він мусить давати всі передумови, щоб набути «практичні вміння».

б) Розрив книги з життєвою практикою, розрив теорії з практикою життя, на що свого часу вказував Ленін, як на зло, що залишилося нам в спадщину від старого капіталістичного суспільства, такий розрив аж ніякісінького місця не мусить мати в навчальних фільмах.

в) Навчальний фільм може відповідати першим двом вимогам лише тоді, коли тема фільму має цілком чітку, цільову установку, коли його розраховано на певну авдиторію (авдиторію політехнізованої трудової школи, авдиторію робітників з виробництва, колгоспників, червоноармійців, авдиторію шкіл-курсів низових технічних кадрів, авдиторію технікуму і вишу). Розробляючи знімального пляну треба весь час мати на увазі склад вимоги і завдання тої аудиторії, для якої призначається фільм.

Знімальний плян в найменших своїх деталях повинен відображати не лише цільове настановлення фільму, але і весь програмовий матеріял у певній діалектичній послідовності та діалектичному зв'язку. Знімальний плян, це є «пред'явлений проект», оцінка якого буде зроблена, після прогляду фільму, зробленого за цим пляном. Знімальний плян, в певній мірі, визначав

характер тих змін, що їх мав зазнати методика проробки даної дисципліни. Знімальним пляном визначаються ті процеси і ті об'єкти, що на них авдиторія вивчатиме кінець кінцем як будувати соціялістичае господарство, що таке соціалістична техніка, що таке соціалістична культура праці.

Ось чому на розробку знімальних планів повинна бути звернена найпильніша увага. Колективна праця озброєних марксо-ленінською методологією кіно робітників-фахівців і методистів над знімальними планами є найбільша гарантія високої якосте навчального фільму. Проблема кадрів навчального кіна в найвужче місце у всій проблемі, кінець-кінцем недостача кадрів пояснюється нерозробленістю методології навчального кіна.

Навчальне кіно, як новий засіб навчального процесу, ховає в собі (особливо в поєднанні з радіо) велетенські можливості. Пересилання мовних фільмів з одного центра на заводи, шахти, в радгоспи, колгоспи призведе до великих змін в методах навчальної праці. Ми сьогодні на віддаленні одного-двох років від того часу, коли телеовізор стане поширеним засобом суспільного зв'язку. Народньо-господарчий і культурний ефект запровадження цього зв'язку перевищить всякі сподіванки. Щоб найбільшою мірою скористати ті можливості, що їх дає навчальне кіно і ті перспективи, що їх відкриває телеовізія, треба вести роботу розгорнутим фронтом, найширше притягнути до неї пролетарську суспільність, навчальні заклади, науково-дослідчі установи. Треба утворити робочі осередки при всіх закладах, що можуть посунути наперед справу навчального кіна.

Комуністична освіта. 1932. № 5(22). Червень. С. 88–93.

Артем Ганчар

НАВЧАЛЬНЕ КІНО УКРАЇНИ

1.

«Іноді мимоволі пригадуєш Помпадурів, Щедріна. Пам'ятайте, як Помпадурша повчала молодого Помпадура: не ламай голови над наукою, не доглядайся у справу, хай інші цим займаються, не твоя це справа-твоя справа керувати, папери підписувати.

Час покінчити з гнилим настановленням невтручання у виробництво» (Сталін).

Промова т. Сталіна 4-го лютого минулого року, його гасло — «Більшовики повинні опанувати техніку», піднісши мільйонний похід за опанування висот техніки, зробили величезний зламі в справі технічно-навчального кіна.

На основі вказівок т, Сталіна, на основу постанови ЦК ВКП(б), про технічну пропаганду в радянській кінематографії згори й донизу сталася перебудова, що мала за мету — збільшення уваги до техфільму.

Чи варто нагадувати розмаїтий шлях техфільму?.. Хіба ж невідомо всім читачам нашого журналу, з якими труднощами здибалось у повсякденній роботі виробництво техфільмів? Брак кадрів і досвіду, призирливе або принаймні іронічне ставлення з боку більшости робітників художнього кіна, відсутність щонайменшого проводу (хіба що дрібна опіка…) з боку Союзкіна,— все це заважало й заважало серйозно.

Не дивлячись на прямі директиви партії, Союзкіно уперто-заганяло виробництво техфільмів на становище «бідних родичів». Нерозбериха з тематично-виробничими плянами, постійне урізування коштів, бучні декляраціі й жодної допомоги…

Треба прямо сказати, що в багатьох випадках фабрики залишено було на призволяще. Мовляв, хай там сами вправляються. І якби не втручання та провід Українфільму, — виробництво техфільмів на українських кінофабриках минулого року було б під величезною загрозою.

Не Чекаючи більше на Союзкіно, Українфільм в березні м. р. добився визначення й санкціонування висунутого знизу темпляну й безпосередньо увійшов у стосунки з «Вугіллям», «Сталлю», Наркомземом, ВРНГ тощо, спільно з Наркомосвітою розпочали готування до першої в СРСР наради у справах навчального кіна (ця нарада, до речі, відбулася з великим запізненням, а проте й досі залишилась першою й поки що єдиною На фабриках був виділений спеціальний сектор навчально-технічного кіна.

Радянська громадськість одразу ж пішла назустріч новій ділянці культурної роботи. Величезну ролю в боротьбі проти недооцінювання навчального кіна відіграла «Пролетарська Правда», яка повсякденно, з більшовицькою настирливістю добивалася розгортання кінотехпропаганди, неодноразово скликала в цій справі наради, тощо. Чимало зробили для перемоги навчального кіна культвідділ ВУРПСу, худполітрада кінофабрики, що складається з кращих ударників Києва тощо.

Лише виключна увага громадськости дала змогу Українфільмові, його фабрикам добитись у справі виробництва навчально-технічних фільмів тих наслідків, що висунула їх на перше місце щодо цього в Союзі.

Які ж ці наслідки?

В чому — перші перемоги?

2.

Створення серії навчально-інструктивних фільм допоможе Донбасові в справі його дальшої механізації. Ударна бригада Київської кінофабрики показала на ділі приклад комуністичного ставлення до праці. Ударники шахти ім. Косіора, що одержала прапор Бакінських робітників, передають ударникам кінобригади т. Уманського — лямпочку-шахтарку».

(З листа трикутника й загальних зборів Трудовської шахти № 5 ім. Косіора).

Якщо не рахувати окремих розрізнених фільмів, Українфільм Минулого року виготував низку навчально-технічних фільмів, що становлять початок трьох серій:

1. Механізація вугледобування («Безперервний вугільний потік», «Важка врубова машина», «Відбійний молоток», «Пневматик», «Електровоз траллейного типу», «Механізація транспортування вугілля до рейкових шляхів», «Вентиляція шахти», «Спуск до шахти і підйом з неї» й т. інш.).

2. Металюргія («Вступний курс мартенівського виробництва», «Техніка безпеки доменного робітника», «Боротьба з завалами й обвалами в залізорудній промисловості», «Електропіч» і інші).

3. Тваринництво («Молоко», «Механічне та ручне доїння корів» «Вет.-санітарна техніка в свинарських радгоспах», «Вирощування молодняку рогатої худоби», «Розплідження й племінна справа у свинарстві» і інш.).

Крім того були випущені й окремі фільми, як от: «Суперфосфатне виробництво», «Описовий курс метальообробних верстатів», «Сірчаноквасне виробництво», і інш.

Жоден з техфільмів виробництва Українфільму 1931 року не ліг на полицю. Жоден, отже, не був забракований. Не дивлячись на брак кадрів, на дуже обмежені фінансові можливості, не зважаючи на брак проводу, виробництво навчально-технічного фільму Українфільму, особливо Київської кінофабрики, спромоглася дати потрібні, технічно-письменні фільми, що з них деякі дістали, порівнюючи, найвищу оцінку від пролетарської громадськосте від фахівців. За ударну роботу робітники тех-фільму Київської кіно-фабрики були нагороджені двічі лямпочками-шахтарками, були відзначені «Пролетарською Правдою», пресою Донбасу, «Технікою» і знаходяться в лавах кращих ударників фабрики,

Тепер відділ техфільму Київської кінофабрики в цілому, на пропозицію управителя Тресту «Тех-фільм», представлений для нагородження у всесоюзному маштабі.

Та заспокоєння на досягненнях — найбільша загроза. Заспокоїшся, здаси темпи, не виправиш помилок — от і скотишся в багно безпросвітного опортунізму.

Ось чому, говорячи про наслідки роботи над техфільмою У 1931 році, ми хочемо найбільше уваги приділити розкриттю припущених помилок, рішучій більшовицькій самокритиці про робленої роботи.

3.

«Для кіно-промисловости якість продукції — це і центральне, головне, основне завдання, якому підпорядковані всі останні» («Правда»).

Навчально-технічний фільм повинен бути складовою частиною технічного навчання, технічної пропаганди. Безперечно, що всі фільми, випущені Київською і Одеською кінофабриками минулого року, можуть більшою або меншою мірою виконувати це своє призначення. Та саме тут з цього погляду треба розглядати й зроблені помилки. Адже ж для визначення якости навчального фільму існує один критерій; в якій мірі вів виконує свою ролю у здійсненні гасла «більшовики повинні опанувати техніку».

Помилки тут починаються з неправильного підходу до пропаганди техніки. Частина кіноробітників розглядає техніку як позаклясову категорію, як категорію незалежну від клясової боротьби. Цей погляд призводить до того, що ці кіноробітники у своїй роботі намагаються ізолювати техніку від суспільних взаємин. Найяскравішим наслідком такої хибної практики є робота режисера В.Т. Занози, зокрема його фільм «Мартенівське виробництво».

З погляду показу технологічного процесу фільм цей є мало не шедевром. Фільм з цього погляду дістав найкращу оцінку редакторату тресту «Техфільм», техпропу «Наркрмтяжпрому», газети «Техніка», тощо. Ось, приміром, що пише про цей фільм газета «Кіно»:

«З технологічного боку всі процеси подані правильно й цілком зрозуміло. Показ великим пляном з відповідними написами допомагає глядачеві розібратися в складному процесі виробництва мартенівської сталі. Горіння газу в печі, початок топлення кипіння газу показано чудово. Окремо треба відзначити мультиплікації» і т. д. («Кіно» Москва, 29-II-32 р. Однак всі ці високі наслідки не дають фільмові високої всебічної якости. Режисер Заноза, робивши цей фільм, стояв в на позиції голого техніцизму, ізолювання техніки від суспільних взаємин і це значною мірою знецінило фільм.

Це відбилось, насамперед, на тому, що мартенівський процес поданий поза часом. Глядач на підставі фільму може зробити висновок, що мартенівське виробництво в тому вигляді як показано на екрані, — є найвищим (абсолютно) досягненням що далі йти нікуди. А між тим уже зараз в СРСР є чимало і нових винаходів і вдосконалень в цій галузі. Чи стимулює фільм

глядача до активізації його думки в цім напрямку? Ні, не симулює. Навпаки, фільм заспокоює, присипляє, не підбадьорює на нові вдосконалення, на ставлення нових рекордів у роботі.

Отже фільм розглядає мартенівське виробництво поза історичним розвитком, поза перспективою.

Фільм далі подає тему поза простором. «Дія» може відбуватись в СРСР і в капіталістичній країні. Для автора, ніби, все одно.

Фільм подає тему, ізолюючи технічні показники від економічних.

Чи правильно зробив Заноза? Звичайного ні.

Якщо йти за Занозою, вийде, що здійснення від кінематографії гасла «Більшовики повинні опанувати техніку» полягає в голому показі роботи машин тощо. Мовляв, показати на екрані робітникам, як працює мартенівська піч і обов'язок виконаний. На ділі завдання значно складніше.

Основне завдання опанування найвищою технікою полягає в досягненні найвищої продуктивности. Отже чи дають машини, найновіша техніка самі по собі всі умови для досягнення найвищої продуктивности.

Якщо б на хвилину припустити, що досить самих вдосконалених машин, щоб досягти найвищої продуктивности, то механічно відпала б потреба в ударництві, механічно відпало б соцзмагання, відпала б потреба в організації праці.

Розглядаючи машини, як самодостатній і вирішний чинник піднесення продуктивности праці, деякі кіноробітники (а серед них і Заноза) роблять антимарксистську, антиленінську помилку: вони виключають із числа продукційних сил суспільства основну й вирішну продукційну силу — робітничу класу.

Маркс з цього приводу писав надзвичайно виразно:

«З усіх знарядь виробництва найбільшу продукційну силу уявляє сама революційна кляса» (К. Маркс — «Нищета философии»).

Застосування вказівок Леніна й Сталіна про розвиток соціалістичного змагання, сотні тисяч блискучих підтверджені? переваг соціялістичної організації праці, повсякденний трудовий ентузіязм мільйонів трудящих дають таке нечуване піднесення продуктивности праці, таке переборювання труднощів в опануванні техніки, що ігнорувати так блискуче доведене твердження Маркса — можуть лише свідомі вороги

Чи можна ж ігнорувати в технічному фільмі той факт, що лише в СРСР опанування робітничої кляси технікою дасть перемогу справі соціалізму й що ніяке опанування технікою від робітничої кляси в капіталістичних країнах без пролетарської революції не визволить її з-під ярма капіталізму.

Так само як ввесь процес навчання, ввесь комплекс тех-пропаганди повинен бути політично-спрямований, так і кожен техфільм повинен виходити з тієї незаперечної позиції, що техніка не ізольована, не розвивається самопливом і не діє самодостатньо. Вона знаходиться в залежності від виробничих взаємин, від їх упливу, одночасно означаючи їхній стан, що вирішним чинником є революційна кляса, її партія.

Ігнорувати це — значить зводити ролю техфільму до ролі суто технічного порадника, рухливих діяпозитивів, значить ігнорувати функцію кіна, як активного пропагандиста. Суто-технічні, голо-технічні фільми можуть задовольнити лише аполітичного фахівця.

Ось чому проблема застосування марксо-ленінової теорії в навчально-технічному кіні, боротьба за партійний техфільм, — стає найважливішим висновком з аналізи продукції 1931 року.

Не менш важливим висновком, що по суті випливає з першого, є той факт, що за методикою побудови навчально-технічні фільми виробництва 1931 року ще далеко не цілком відповідали

вимогам марксо-ленінської педагогіки. Більшість фільмів не пов'язані з новими, активними методами навчання (особливо це стосується фільмів «Описовий курс верстатів», — і фільми т. Занози тощо).

Ця хиба, розраховування в основному на лекційну методу викладання, значною мірою знецінила ці фільми. Якщо додати до цього, що переважна кількість фільмів минулого року не була істотно поєднана, не входила складовою часткою до відповідних навчальних програм,—то стане зрозумілим, що пристосовування виробництва навчальних фільмів до вимог марсо-ленінської педагогіки є бойове, ще не здійснене завдання українського навчального кіна.

Однак, не дивлячись на ці хиби, виробництво українських кінофабрик 1931 р. зробило великий внесок до нової справи боротьби за опанування техніки засобами кіна. І з цього погляду продукція 1931 року заслуговує на серйозне вивчення, на вивчення теоретичне, бо досвід 1931 року це — перший серйозний досвід на цій ділянці.

Кіно. 1932. № 9/10.

Проф. Чепига[41]

НАВЧАЛЬНЕ КІНО

Кіно, як педагогічний засіб ще майже зовсім не розроблено ні в теорії ні в практиці. Кіно, маючи могутній вплив на маси, повинно стати в руках радянського педагога одним з найміцніших засобів навчального процесу, найефективнішим навчальним приладдям.

Фільм має в собі елементи наочного та ілюстративного матеріялу, він може замінювати собою з успіхом діяпозитиви, діяграми, карти, глобус, різні процеси виробництва тощо. А тому, застосовуючи ілюстративну методу в школі, педагог може широко використати кіно, як шкільне приладдя.

В екскурсійній методі, що в політехнічній школі посідає досить велике місце, фільм може служити доповненням, а інколи, навіть, замінювати екскурсію. Адже екскурсії часом або дорого коштують, як от поїздка дітей півдня в північний край, або просто неприступні, як от деякі галузі нашої промисловосте що шкідливі для здоров'я і на які дітей пускати не можна. Фільм без особливих витрат і без шкоди для здоров'я дітей може показати школі ці виробництва та їх виробничі процеси.

В лябораторних заняттях, коли школа не може з тих або тих причин поставити досвіду, фільм з успіхом може замінити його. А за сучасної кіно-техніки деякі досліди краще показати фільмом ніж провести їх лябораторним способом наприклад — зародження організма, ріст рослини і т. інш.

Кожна дисципліна може використати фільм для засвоєння і закріплення окремих завдань, окремих елементів її. Фізика, хемія, географія, історія, біологія — всі вони так або інакше

41. *Чепіга (Зеленкевич) Яків Феофанович* (1875–1938) — український радянський педагог, психолог, методист, громадський діяч. З 1928 — співробітник Укр. науково-дослідного ін-ту педагогіки в Харк., керівник секції методики і дидактики каф. педології при Харк. ін-ті народної освіти, співробітник Укр. науково-дослідного ін-ту педагогіки (УНДІП), член Держ. науково-методичного комітету Наркомосу УСРР. Був репресований. — *Прим. упор.*

можуть з успіхом використовувати кіно-показ і як ілюстрацію, і як певний досвід і документ тих чи тих подій, досліджень, явищ природи і суспільства.

Це все сприяло тому, що буржуазна школа широко використовує фільм в своїй практиці. До роботи над шкільно-навчальним фільмом притягнуті виробництвом педагоги для найбільшого пристосування їх до навчального процесу. І кіно все більше і більше завойовує собі місце в педагогічному процесі буржуазної школи і стає невід'ємною частиною шкільної педагогічної роботи.

А коли взяти на увагу могутній вплив кіна на дитячі маси, то буржуазія всіляко сприяє Цьому явищу, бо разом з цим вона здобуває могутній засіб виховувати потрібні для неї кадри робітничої сили, підвладної її інтересам.

В клясовій боротьбі кожний з борющихся мусить досконало володіти зброєю ворога з одного боку, а з другого мусить удосконалювати цю зброю для своєї перемоги над ворогом.

Ясно, що завдання нашої школи вимагає того, щоб кіно — цю могутню зброю пролетаріята, вона не тільки застосувала в своїй роботі, але щоб навчилася досконаліша використовувати для єдиної мети пролетаріяту — побудування комунізму у всьому світі.

На сьогодні перед нашим суспільством, перед школою і педагогами стоїть завдання: використавши буржуазний досвід навчального кіна, розширити його межі, його застосування в освітньо-виховному процесі, удосконалити його прийоми, розширити його можливости і зробити невід'ємною частиною організованого педагогічного процесу по всі закладах, починаючи від дошкільних і кінчаючи науково-дослід-ними.

Щоб виконати це нам потрібно створити свій навчальний фільм і його плянувати в роботі школи, як ми плянуємо працю в робітничій кімнаті, майстерні тощо.

Коли не буде спеціяльного фільма, що, по-перше пов'язаний з педагогічним процесом та його вимогами, по-друге підібраний за Нашими навчальними програмами і в достатній кількости копій, то школа не зможе внести кінопоказ ні в свої пляни, ні в розташування учбового матеріялу, школа не зможе використовувати кіно для виконання своїх педагогічних завдань.

Ми знаємо, що таких навчальних фільмів у нас на сьогодні немає. Але це ні в якій мірі не говорить про те, що ми мусимо відмовитись від цього могутнього засобу навчання і виховання, а навпаки мобілізувати на цю справу наші партійні, професійні, громадські та наукові організації. Щоб створити міцну базу цієї подальшої роботи над навчальним фільмом, потрібно мобілізувати наше вчительство та підготовити його до застосування навчального фільму в педагогічному процесі

Перед Українфільмом та його юнсектором стоїть завдання дати на наступний 1933 рік таку продукцію навчального фільму, щоб, запроваджуючи в педагогічному процесі навчальний фільм, практичний робітник нашої школи здобув би певні методичні навички користатися з нього в своїй щоденній роботі.

Що для цього треба зробити?

По-перше, організувати в собі групи педагогів — методистів, яким доручити скласти за вказівками НКО тематику сценаріїв для навчальних фільмів та основні вимоги до них.

Подруге забезпечити сценаристами для реалізації тематики з таким розрахунком, щоб вже в 1933 році нові навчальні фільми пішли в прокат.

Потрете, організувати при Юнсекторі монтажну майстерню навчального фільму. Ми маємо на сьогодні чималу продукцію культур та техфільмів для дорослих. Цей матеріял можна використати для перемонтажу з метою створити з нього навчальний фільм для політехнічної школи.

На цьому ми вважаємо за потрібне, зупинитись трохи більше, бо це є на сьогодні єдиний засіб просунути фільм у школу ще цього року і підсилити продукцію Українфльма за пляном 1933 року.

Культурфільм і почасти техфільм побільшости — повнометражки. Навчальний фільм повинен бути короткометражним. Час для переведення лекцій за ним передбачається не великим — 40–45 хв. Довжина фільму повинна відповідати цьому часу. Приблизно від 350 до 500 м. завдовжки. Показуючи фільм педагогічно, тобто так, щоб можна було по потребі затримати рух, показуючи матеріял, що трудно засвоюється дітьми повільніше і навіть затримати для детального показу. Деякі місця фільму потрібуватимуть більш довгото пояснення, або повторного демонстрування. Ясно, що неможна навчальний фільм робити повнометражним. Навчальний фільм не-може замінити підручника, він висвітлить лише його окремі частини або розділи.

Виходячи з цього можна з повнометражного культурфільму змонтувати короткометражний зкучити поданий матеріял і подати в стислій і досить виразній формі те, що особливо буде цінним для нашої школи.

Теж саме можна зробити і з техфільмом. Правда, тут справа стоятиме трудніше. Коли з повнометражного фільму; що торкається цілої низки питань можна взяти якесь одне, то в техфільму, де подається весь процес роботи в його виробничій послідовності, перемонтаж може складати великі труднощі Але перемогти їх можна об’єднавши роботу спеціяліста і педагога.

Полегшує справу в складанні з техфільму навчального те, що його можна складати без .написів, яки до речі сказати, відбирають не одну сотню метрів плівки. Справа в тому, що найдоцільніше з педагогічного боку замість написів пояснювати фільм лектором. Це дає значну перевагу в засвоєнні матеріялу. Поперше — педагог може сказати більше і точніше по-друге — акцентувати окремі місця, потрете — живе слово викликає більше цікавости до змісту й полегшив його сприймання, ніж написи, які часом зовсім не доходять до глядача.

По-четверте, потрібна цілковита ув’язка навчального фільму з програмами. Це є один з найскладніших моментів, як створення нових фільмів, такі перемонтажу старих. І не тільки ця складність полягає в матеріяльно технічних умовах, наскільки в правильній педагогічній побудові самого змісту.

Основною вимогою створення навчального фільму є співробітництво кіно-режисера та монтажера, з педагогом. Необізнаність кінорежисера й монтажера з педагогічним процесом, з навчальними програмами, з методичними вимогами показу,— потрібно компенсувати досвідченим знавцем школи й шкільної практики. Але педагог не знає тих технічних прийомів кіновиробництва, що сприяють найбільшої ефективносте подачи матеріялу. Один одного мусить доповнювати, щоб дати справжній педагогічний фільм, що цілком задовольнив би нашу радянську школу.

По-п’яте — потрібно звернути потрібну увагу на мультиплікацію. У всьому попередньому виробництві культур і техфільмів ця форма подачі матеріялу займала мале місце, в той час, як мультиплікат заховує в собі надзвичайні педагогічні можливості довести до дитячого розуміння найскладніші процеси. Треба найповніше використати широкі можливості кінотехніки в навчальному фільмі не тільки тому, що мультиплікат без слів розказує процеси, але за можливості прискоренного й повільного здіймання мультиплікату, ми можемо на любому моменті затримати увагу дітей, зробити яскравішим і виразнішим показ, а останнє не тільки фіксує потрібне, не тільки закріпляє в пам’яти бачене, але дає можливість в короткометражному фільмі бачити все те, що за звичайному показі може дати повнометражний.

Мультиплікат економить час і має велику педагогічну ефективність. Окрім того він приступний для всіх вікових груп, дітей починаючи від дошкільного.

Далі ми могли б висунути ще звукові та кольорові навчальні фільми, але це є завдання подальшої роботи. В даній статті ми цих питань торкатися не будемо, вони заслуговують на окрему педагогічну розвідку.

Вважаємо потрібним сказати кілька слів про кінофікацію шкіл, адже це одна з основних засад реалізації виробництва навчальних фільмів.

Навчальний фільм також потрібен для нашої школи, як учбове приладдя, як робітні кімнати, майстерні. За допомогою його діти здобуватимуть знання, набуватимуть навичок і тому навчальний фільм мусить бути під рукою педагога, щоб в потрібний момент він міг би без затримки і ускладнень використати його в своїй лекції. А щоб задовольнити цю нормальну педагогічну вимогу потрібно, по-перше — кінофікувати школи, статкувати їх апаратурою, по-друге вилучити з прокату Українфільму навчальні фільми й передати у виключне розпорядження обласний відділів Народньої Освіти, розподілити їх по школах за певним календарним пляном. Передача прокату в органи наросвіти наших областей створить твердий збут і прокат навчальних фільмів, примусить Облоно знайти сталу базу для виробництва через масову кінофікацію шкіл. Так чи інак, а 1933 рік мусить бути переламним роком в справі дитячих й юнацьких навчальних фільмів.

Велику ролю в цьому можуть відіграти комсомольські організації при Українфільмі. Ми знаємо ту інертність до питань педагогіки, яка ще існує серед професійних, громадських організацій, до питань застосування кіна в школі. Цю інертність потрібно розбуркати, розворушити. Потрібний для цього запал, ентузіязм нашого багатонадійного комсомолу, який направити на цю ділянку соціялістичного будівництва і зірвати, зрушити і своїм дієвим прикладом цю важливу справу, що до цього часу залишається порожнім місцем серед велетенських досягнень по інших фронтах і ділянках нашого будівництва.

Наш комсомол вже став біля цієї справи і вже почала тріскатися крига нашої байдужости, і треба вірити, що незабаром багатою повіддю розіллється вона по всіх школах нашої країни матиме ті ж здобутки й перемоги, як і в інших, ділянках, де трудящі радянського союзу з комсомолом і під керівництвом комуністичної партії, перемагаючи нечувані-труднощі, будують нове сбціялістичне життя.

Від редакції. Статтю проф. Чепиги вміщуємо порядком обговорення, бо деякі питання, що їх висуває автор, безперечно дискусійні Зокрема редакція не може погодитися з такими спірними моментами в статті т. Чепиги: про використання буржуазного досвіду навчального кіна, від якого автор рекомендує відштовхнутися, водночас не вказуючи що саме корисного ми мусимо взяти від буржуазного шкільно-навчального фільму; дискусійним питанням є також думки автора про перемонтаж та метраж навчального фільму; нарешті пропозиція тов. Чепиги — «вилучити з прокату Українфільму навчальні фільми й передати їх у виключне розпорядження обласних відділів Народньої Освіти» також заслуговує обговорення.

Редакція закликає українку педагогічну громадськість виступити з обговоренням статті проф. Чепиги на сторінках кіно-журналу.

Кіно. 1932. № 21/22. С. 3–4

ДИТЯЧИЙ КІНЕМАТОГРАФ

Мих Биковець

КІНО ДЛЯ ДІТЕЙ

Хто не лає кіно, бо вже обридли ріжні «гримаси», таємничі кораблі, автомобилі, верхівці без голови, 3, 4 серії і т. й. Та з другого боку — хто не буває в кіно?!

Кіно нині стає частиною культурного життя, як газета, книжка навіть. Кожний сеанс проходить при повних залях, що і яблуку ніде впасти. З'являються й нові фільми — радянські, що місяць — їх більшає.

Ці фільми викликають иноді ентузіазм, особливо це помітно на селі, де кіно взагалі має величезний успіх.

Без сумніву, наше кіно здоровішає ідеологічно. Та лишається ще без руху ціла галузь кінофільми для дітей. Ті часи, коли говорили, що театр, кіно для дитини шкідливі геть давно минули. За кордоном майже кожна школа як що не має власного апарату, то легко зможе взяти на прокат. Є багато фільм для дітей — науково-популярних, географічних, казок, оповідань (звичайно останні чудовою витримані з боку ідеології буржуазного ладу — виховання мілітаризму в Німеччині надр.).

А в нас?! Ми не маємо фільм для дітей.

Хоч і по волі, та більшає кількість книг для дітей, повніють школярські бібліотеки, кращають підручники. Значить — потроху цю дірку на культурному фронті залатуємо. З німа для дітей — ще нічого не зроблено.

В той же час техніка дає можливосте показати дитині, учневі не тільки чужі країни, далекі світи, фабричну продукцію, а навіть — таємниці, як життя води (дід мікроскопом), біологичні процеси в природі, ріжні мікроорганізми, бактерії, життя людського тіла.

Це один бік справи. Другий — кіно величезний засіб виховання, впливу. І було б жорстокою помилкою цього засобу не використати в школі, на вулиці (для неорганізованих дітей — безпритульних, про яких стільки вже було говореної).

Моє завдання зрушити цю справу з мертвої точки, зробити її актуальною.

Маємо 3 полюси: діти, автори сценаріїв і органи фото-кіно Управління (ВУФКУ). Останній — має гроші, зацікавлений справою, хоче зробити. Перший — (діти) та хіба за них можна що инше сказати — крім — дайте нам кіно! Лишається — автори, їх немає, але мусимо мати. Справа трохи лякає специфічністю своєю, як взагалі кіно-сценарії, а до того ще й дитячі. Але перший ляк — поверховий (не святі горшки ліплять!), — другий — дійсно серйозний та ще серйозніші вимоги мільйонів дитячих вимог бо діти мають право і чекають на свої кіно- фільми В який же спосіб розпочати справу? На мою думку — з утворення в губмістах. при фото-кіно уповноважених комісій в справі дитячих сценаріїв. В комісії входять техніки кіно (для вказівок, порад тех характеру), педагоги з дитячих установ де бувають вистави дитячі, інсценізації (для дотримання педпринципів), члени філій об'єднань письменників «Плуг», «Гарт», взагалі — автори — письменники.

Ці комісії обмірковували б теми, відшукували б авторів, може між собою розподіляли теми, обговорювали спроби сценаріїв, агітували, взагалі — двигали б справу вперед.

Центральне ф.-к. Управління ВУФКУ повинно допомогти літературою, порадою, вказівками, (е і книжки — як писати кіно-сценарії, які принципи дитячих сценаріїв, хроніка кіно і т. ин.).

Тільки отакою широкою колективною працею можна справу зрушити, а вже пульс життя нашого радянського, 7-річна звичка братися за кожну нову, цікаву справу щиро, з захопленням — доведуть початок до бажаного кінця.

Література, наука, мистецтво. 1924. № 20. 25 травня. С. 1.

Мих Биковець

КІНОФІЛЬМА ДЛЯ ДІТЕЙ

Вимоги до сценарія кіно-фільми для дітей.
(Тези для авторів сценаріїв для дитячого ціно).

1. Дотримання правдивосте історичної, етнографічної, географічної, щоб. кіно не руйнувало, а навпаки — зміцнювало знання дитини, здобуті з книжок, з розмов, з лекцій (навчальне значіння кіно).

2. Вибір сюжета — близько до дитячого уявлення, сучасности, зрозумілого дітям по фабулі, переживанням дієвих осіб; в той же час. можливі і екзотичні: обстановка, дія, убрання),

3. Цілковите викинення з обіходу кіно атрибутів царського режиму, минулого ладу, наскільки діти 7–10 років зовсім не знають, а діти 11–15 років, не пам'ятають, не уявляють цього і весь час змішують з аналогичними по формі, але цілком иншим по змісту, атрибутами сучасного, радянського заду.

4. Викинення дієвих осіб, зв'язаних з чарами, релігійними забобонами, легендами (чорти, відьми, перевертні, лісовики, мавки, янголи водяні і т. п. особливо в ролі активних дієвих осіб).

Можна иноді вводити в фільми, елементи антирелігійні в надзвичайно популярній формі, або науково-популярні, агітаційні елементи з метою висміяти, показати правду.

5. Можливий і навіть бажаний анімізм природи (жива вода, живе дерево, або дк у Метерлінка «Синя пташка» живі: вогонь, хліб, шафа), що цілком близькі дитячій фантазії, відомі як уявлення, казка і не викликає жодних непорозумінь.

6. Як найменше надписів — бо діти гидко читають і дуже багато неписьменних серед них (70–80 відс.), не встигають прочитати. Основне правило дитячої сцени і екрана — показати дію, її зміст, а не розповісти про неї (пантоміма)

7. Уникнення перебігів від дії до дії з одної обстановки в другу, цілком иншу, від одної трупи дієвих осіб до. другої. Діти мислять простіше, медленіше, швидко гублять нитку оповідання, не так скоро орієнтуються ж фабулі, значно, медленіше синтезують. Треба дію доводити до певного логічного кінця, чи зупинки і тоді показувати иншу, хоча, б вони обидві були в один час, в житло.

8. В добу боротьби за поширення культури, ліквідація неписьменности, підвищення рівня знань, свідомости — на перше місце треба ставити сценарій для дітей з утилітарно просвітньою метою: досягнення культури, техніки, науки, праця фабрик, заводів, нові форми господарства і т. п., подаючи це в формі напів-белетристичній, вплітаючи сцени з Життя робітників, дітей,

ріжні пригоди, події, навіть пронизуючи отакими знімками з життя і праці фабрик та заводів художні твори і; навпаки шалюючи ї «білетристизуючи» фільми про певні фабрічні процеси (історія чобота, що її, розповів сам чобіт, книги, коробки сірників, шматки вугілля і т. і.) поруч з авантурними пригодами робітників.

9. Важливе місце мають фільми з побуту, дитячих установ — життя дітей організованих у сім'ї, безпритульних. Таким фільмам треба придавати не вигляд хроніки (пате-журнал), а зв'язаних в маленькі оповідання («Як Івась попав до школи — народження, батьки, дитячі далі, дошкільний дитячий будинок, трудова колонія, школа, шкільні порядки. Івась у профшколі, Івась робітник, має дітей і т.д.).

10. Ідеологічно сценарій мусить бути витриманий в дусі вимог радянської влади, постулатів компартії, популяризації існуючої системи виховання дітей (дивись Порадник соцвиха, нову педлітературу, нові програмі шкіл).

11. Значна частина тез, що до дитячої п'єси так само має значіння і для сценарія для дітей (дивись «Додаток» до газети «Вісти» від 30-III—1924 року).

Література, наука, мистецтво. 1924. № 24. 22 червня. С. 3.

Л. Отмар

КІНО ДІТЯМ[42].

[*Фрагмент тексту відсутній — прим. упор.*] поставив перед нами широке завдання будівництва по всіх ділянках культури. Від організації мас ми переходімо до виховання — до пропаганди. Одним із могутніх засобів є кіно. Кіно це розв'язання всіх труднощів, які повстають перед нами при прикиданні наукових досягнень і утвердженні, нових нарисів побуту й нової психології в маси. Коди це так, то яку велику ролю може відограти кіно в вихованні нашої будучини — дітей. Дітвора, це те, чому ми повинні уділити максимум енергії і уваги. І що ж ми тут бачимо? В той час як кіно досягло в своїй техніці таких фільм, Аборт (фільма наукова побутова) для дітей (школярів від 1-ої групи до профшколи) абсолютно нема фільм. Сучасний глядач має найбільший потяг до кіно і найактивніше його сприймає.

Кіно — це велика техніка (машина); машина це епоха. Діти живуть сьогодні і інстинктивно тягнуться, теж до кіно, і що ж вони там одержують. Мені недавно випадково прийшлось бути в дитячому будинку «Ясна Поляна» і там йшла «Неділя кохання». Неділя кохання це калічення дитячої психології, це недопустиме явище у нас при вихованні будучої людини. Наші кіно-театри мають найбільше фільм європейського ринку і в кращому разі хороші американські детективи, в яких акцент перенесено на «изобретательность» дієвих осіб. Із всіх фільм, для дітей, із життя дітей, які ми бачили на Україні, це такі: «Дитина Нью-Йорку», «Найдениш Джуді» та «Марійка».

Тепер, беручи на увагу загальне навчання дітей, методи роботи з ними, яким великим чинником, помічником може стати кіно в школі. Кіно може обслуговувати школу по двох лініях впливу. Фільми наукові, як найживіші дієві підручники (по етногр. природзн. і т. и.) і фільми

42. В порядку обговорення.

емоціонального порядку, які б виховували громадянина. А цього ми нічого не маємо, про що слід подумати нашому досить продуктивному ВУФКУ.

Фільма «Марійка» хороша картина — допустима, але це далеко не те, що треба. Щоби кіно для дітей було чинником вихований, треба зв'язати режисера з педагогом. Треба Наркомосу на це звернути увагу і вжити заходів. Ми багато говоримо про дітей, про їх виховання і мало звертаємо увагу на їх емоціональне життя. Кіно дія дітей є насущна потреба зараз. Раніш ніж витрачати великі гроші на снотворні фільми в 20 частин (Укразія) то краще зробити 5 фільм по 4 частики для школи — що буде далеко продуктивніше, не кажучи про плюси для будучого.

Кіно в дитячі лави!

Культура й побут. 1925. № 29. 2 серпня. С. 1.

Н. Суровцова

ЗА КІНО-ФІЛЬМ ДЛЯ ДІТЕЙ

Одною з проблем, що стоїть зараз на часі для широкого суспільного обговорення, є проблема створення дитячого кінофільму. Тепер, коли в кожній царині нашого життя йде творча будівнича праця, коли громадська ініціятива приходить на допомогу в роботі, ми повинні особливо уважно й пильно поставитись до цього питання.

Поглянемо-ж тапер на те, що зроблено у нас для дитячого фільму — що дає кіно дітям.

З кільканадцяти фільмів, що фігурують у нас як дитячі, чи відповідає хоч один тим вимогам, що їх можемо поставити?

Ми маємо три основних джерела, що з них черпаємо свій репертуарний запас: це Америка, Німеччина і РСФРР. До останнього можна додати ще продукцію виробництва ВУФКУ, тоб-то, иншими словами, фільм «Марійка», поставлений літом 25 року.

Не будемо однак спинятись на детальному огляді. Кожний, хто цікавиться бодай як дилетант тими картинами, що ми купуємо за кордоном, знає, що американські бейбі-педжі в ролі репортьорів, парикмахерів то-що навряд чи дають щось дітям.

Досить завдати собі труду дати кілька сеансів для нашої дітвори, перечитати кілька анкет, і ми побачимо, що при всьому захопленню кінорухом, зміст закордонних картин, що їх маємо в УСРР, ніколи не задовольняє середньої вибагливости дитини, і викликає дуже річеву і гостру критику молодої авдіторії.

Ще менше можна давати абсолютна шкідливі ідеологічно «Лорди Фонтлерої» то-що; доводиться викидати величезні шматки феєричних «Золушок», усього розрахованого на дітей буржуазії, зробленого з певною, виразною установкою на лад, що нам з ним ж по дорозі.

А тимчасом за кордоном дитячий фільм існує. І не тільки зроблений з певною метою «педагогічно-ідеологічним» уклоном, а прекрасній здоровий фільм, що його можна було-б з користю демонструвати для нашого юнацтва.

Виробництва, прекрасні краєвиди, шкільні наукові фільми — ряд картин з життя звірів, комашок, рослин — все надзвичайно високої вартості що до виконання — ці картини ми могли-б — повинні мати у себе.

Так, на Заході, на цих «дитячих» картинах ми зустрінемо і робітників, і вчених, і широку публіку — настільки вони захоплюють, що безперечно є рентабельними і з комерційного боку. Що-ж до необхідності мата їх для нашої школи, то тут не може бути і мова. Де-ж вони всі, ці придатні фільми, чому не бачимо ми їх по цей бік кордону, а натомість тисячами стоять в черзі на славо нього «Багдадського злодія?».

До наукові експедиції, до повні веселого сміху жарти для дошкільної дрібноти, гарні — новітньої техніки — картини-силуети, маріонетки — де все це?

Чи ж не повинні ми використати увесь досвід Заходу для наших цілей?

Те, що вам дає Севзапкіно і ВУФКУ— цього надто мало, щоб говорити про власної фільм.

Тим часом кіно вже має, а матиме далі без порівняння більше значіння у вихованні молоди. Це прекрасний метод для засвоювання дітьми історії, це слухняне знаряддя для керування дитячим рухом, це засіб, що ним переспівують ваші поети усю революційну романтику нашої доби; це — можливість дати дитині широкі підстави інтернаціоналізму, одним словом опанувати кіно — це опанувати дитиною, кинута в маси :киві гасла, зробити одним заходом силу тої дрібної невільної роботи, що її осягаємо цілям рядом инших засобів.

Ми свідомі значіння кіно-фільму і тепер повинні його створити: створити новий художній дитячий фільм, притягнувши до цього процесу створення як найширші кола. Наш Соцвих, художня дитяча рада, керовники дитячим ком. рухом повинні взятись за це.

Широкі конкурсі, прилюдні диспути, постійні, спеціяльно створені для цього органи зшивні взятись і зсунути з мертвої точки наше виробництво, що за кілька років ще по встигло опанувати такої важливої галузі, як дитячий фільм.

Громадська ініціатива повинна збудити активність мас, уділити півроку увагу цьому питанню на сторінках нашої преси, створити радянський фільм для дітей, правильно використати закордонний, віддати дітям міста і села щось инше, од того, що вони мали й мають по цей день. Бо в них наше майбутнє,

Культура і побут. 1926. № 2. 10 січня. С. 1.

О. Філіпов

ПРОТИ «ХРЕСТОВОГО ПОХОДУ» НА ЮНАЦЬКИЙ КІНО-ФІЛЬМ

Комсомол зараз широко розгортає культурну роботу. Ця велика ділянка роботи спілки скерована на те, щоб притягти молодь, особливо її робітничу частину, до тих культурних процесів, які відбуваються на Україні. Це потрібно, щоб молодь приєдналася до цих процесів і поступово оволоділа ними. Оволодіння культурними процесами уявляємо, як широке висунення нових творчих сил, що заховані в натрах молодняківських мас, висунення нових творчих сил, зв'язаних з масами, збільшення питомої ваги пролетарської молоди в загальній фаланзі культурних кадрів.

Від загальних декларацій у справах культурної роботи комсомол безпосередньо перейшов до конкретного діла в цій галузі.

Нещодавно ЦК ЛКСМУ скликав нараду, де обговорювалося питання про використання кіно, як великого чинника у справі культурного виховання молоди. ЦК ЛКСМУ підсумував деякий досвід роботи низових організацій навколо кіна, разом з Політосвітою та ВУФКУ розробив деякі практичні пропозиції й поставив їх на обговорення представників відповідних зацікавлених організацій та осіб, що тісно стикаються з цією справою.

Лейтмотивом пропозицій було питання про те, що робота з молоддю навколо кіна тісно переплітається з наявністю відповідної кіно-продукції, яка відбивала б проблеми, навколо яких зосереджується виховавча робота з молоддю, побут молоди, історії бойової організації молоди — комсомолу то-що.

Це, на перший погляд, цілком доцільне питання викликало проти себе, так би мовити, «хрестовий похід» («хрестовий» — від ім'я одного з противників юнацького фільму). Цілком доцільне це питання є тому, що, наприклад, майже ні в кого не викликає сумніву необхідність існування комсомолу, хоч він і йде за програмою партії в пристосуванні до окремих верств населення; ні в кого не викликає сумніву в потребі існування окремої юнацької преси, яка відбиває життя молоди й відповідно до її (молоди) рівня з'ясовує їй загальні завдання. Ці два приклади: наявність спеціяльної організації молоди (комсомол) та наявність такого міцного чинника ідеологічного впливу на молодь (спеціяльно юнацька преса) вимагають більш продуманого ставлення до питання: чи є юнацький кіно-фільм та який він повинен бути?

Дехто з товаришів, а між ними навіть є й керовники установ, що ведуть мистецькі справи, до прикладу — тов. Христовий, тов. Арнаутов та інш., бачуть у постановці цього питання якісь агресивні наміри, «куркульський ухил», «синдикалізм» комсомолу то-що.

Не маємо досить підстав стверджувати, що цей погляд має місце в широких колах нашої суспільности, але перед фактом наявности таких балачок чи примушені дати опір цьому шкідливому непорозумінню, тям більше, що такі балачки мають місце, або можуть мати, в наших культурних колах і тому, що з такими балачками ми можемо зустрітись за дальшого вирішування конкретних питань культурної роботи комсомолу.

Чи є окремі проблеми, що стосуються в більшій мірі молоди, а ніж інших кол?

Безумовно, є Широкі верстви сучасної молоди, до прикладу, не пам'ятають навіть поліцая. А нам потрібно виховати в молоді пекучу ненависть до старих порядків та до носителів дореволюційного укладу. Більшість молоди лише останніми роками прийшла на виробництво, а нам зараз, у добу соціялістичного будівництва, треба виховати класово-свідомих культурних робітників, а не придатків до машини. Ми живемо не в мирних умовах, а в добу війн та революцій, нам з молоди потрібно виховати міцних, здатних бойців, міжнародніх революціонерів. А кіно, як одна з ділянок мистецького фронту, повинно бути глибоко вв'язане і побудоване на соціяльних явищах. Соціяльні події такі багаті на різні зміни, так безмежно різноманітні, що уявляють невичерпане джерело творчости. І якщо кіно пройде мимо цих явищ, не задоволить вимог, не відіб'є життя й боротьби, величезної частини суспільства, найбільшої частини глядачів, воно безумовно зачахне, і своєї ролі як культурного чинника в нашому розумінні не виконає.

З цих головних завдань треба і виходити, розглядаючи питання про те, яким повинен бути юнацький кіно-фільм. Поставимо питання про юнацький кіно-фільм не як самоціль, а як метод ідеологічного впливу на молодь, і доведеться над «хрестовим» походом поставити хрест.

Але крім цих завдань, що їх партія та комсомол ставлять перед молоддю, є й вимоги самої молоди, її художні смаки. Тут передусім треба з'ясувати одне питання: не треба прищеплені смаки молоди розглядати за їй властиві. Всім відомо, що та «пінкертонівщина» та кіно-макулатура, яка зараз часто панує в нашому кіно, користується з боку молоди більшою увагою, аніж

серйозні кіно-картини, що лише час-од-часу промайнуть на екрані робітничого кіна. Але цей попит на халтурно-трюкову картину не треба вважати за «чисту монету». Увага молоди до цих картин не є пошана кіно-макулатурі. Це є наслідки тієї розбещености, яку сіяла серед молоди ця сама «пінкертонівщина», а також недостача добрих картин наших, картин не-пінкертоновського толку. Таким чином, вимоги молоди треба знати трошки глибще, а не міряти їх по чергах біля кас на такі картини, як «Дім ненависти» або «Богиня Джунглів».

Кіно, як галузь мистецтва, може формувати ідеологію. Мистецтва має одну чудову якість — об'єднувати людську волю, давати єдиний напрямок цілому колективові, заставляти нас однаково почувати. Але коли замісць мистецтва, що має своїм джерелом соціяльні події, класову боротьбу, на почуття споживача, який мусить стати й творцем цього мистецтва, впливає довгий час зовсім ворожа нам ідеологія, тоді зростає небезпека.

Ця небезпека зростає ще й тому, ще кіно впливає в більшій своїй частині на молодь у такому вікові, коли кожний окремий юнак перебував ще в періоді оформлення своєї індивідуальносте. Особливо в цей час почуттям молоди потрібно давати відповідний єдиний напрямок. З цього погляду кожний фільм повинен мати відповідні властивості, а юнацький фільм має цілком врахувати цю особливість юнацького віку.

Від кожного фільму в повній мірі цих особливостей вимагати не можна, тому потрібний спеціяльний юнацький фільм.

Але чому ж молодь цікавиться трюковими фільмами? Динамика рухливість романтика — найголовніші особливості кіно-картини, що, захоплюють молодь. Дорослий робітник і глядач здатні захоплюватись глибокими психологічними моментами. Цього молоді в основній її масі бракує. Тому потрібний спеціяльний юнацький фільм, специфічний фабулою, типажем і архітектоникою.

В тій, навіть новішій кіно-продукції, яку бачив наш кіно-глядач, майже зовсім не відбито побут молоди. Ми були свідками, яку літературі відбивався цей побут. Досвід Романових, Малашкіних та Гумілевських мусить застерегти нас від помилок у цьому відношенні. Юнацький кінофільм мусить правдиво відбивати побут молоди, даючи відповідну перспективу організації нового побуту.

В кіно — зовсім не відбита боротьба й життя та робота такого великого громадсько-політичного чинника, як комсомол. Відбити героїчні сторінки комсомольської історії, його сучасну роботу, виховувати робітниче-селянську молодь у дусі своєї класової організації — ось завдання юнацького кіно-фільму, ось чому такий фільм необхідний.

Крім цього, низка вимог, які молодь нам зараз ставить і які до деякої міри можна задовольняти через кіно, молодь вимагає задоволення своїх потреб, що-до самоосвіти. Проблема виховання культурного робітника-громадянина є невід'ємна частина соціялістичного будівництва. Шляхом ввозу з-за кордону картин наукових та краєзнавчих, шляхом виробництва такого змісту картин, кіно виконує це завдання.

Нарешті, кіно-фільм, побудований на підставі специфічних особливостей та вимог молоди, стане величезним чинником виховання художнього смаку молоди. Відривати це завдання від змісту самої кіно-продукції буде безглуздя, що його зараз прилюдно мало хто буде відстоювати.

Такий мусить бути кіно-фільм, такі вимоги ми йому ставимо.

Від чого ж залежить народження й існування юнацького кіно-фільму?

Наявність потрібної нам продукції залежить від двох причин: по-перше, від того, як творитиметься і хто творитиме сценарій для кіно-фільму, а по-друге, від того, як відповідні кіно-установи прислухатимуться до голосу споживача кіно-продукції, до його потреб та завдань.

Творити сценарій юнацького фільму або фільму, що задовольняє деякі вимоги молоди, може й молодий і дорослий сценарист. Справа не в цьому. Справа в тому, що створити відповідний сценарій зможе лише той, хто міцно зв'язаний з молодняцькими масами. Тільки в зв'язку творця з широкими масами його життьове світосприймання може бути новим, свіжим, певним. Тільки той, хто є невід'ємна частина мас, зможе на своїй власній долі відчувати життя колективу й правдиво відбивати його. В іншому разі творчість засуджена на загнивання.

Конче потрібно нам виховати певний кадр сценаристів з пролетарської молоди, щоб кожний сценарист був міцно зв'язаний з масами молоди. Треба, щоб цією справою зацікавились наші молоді письменники и у першу чергу комсомольці.

Чималу кількість сценаріїв треба поопускати через певний громадський перегляд. Такі перегляди, спеціяльні конкурси на лібрета та юнацькі сценарії, висунуть нові творчі кадри. Нам треба плекати зокрема кожного молодого робітника, що подає надії в цьому відношенні, обгорнути його атмосферою товариського співчуття, допомоги й товариської критики. Лише таке дбайливе ставлення до цієї справи в наслідок довгої, впертої ро боти дасть корисні паростки.

Але одного хотіння створити відповідний, юнацький фільм ще замало. Потрібна вперта виробнича робота кіно-фабрик, ціла серія спроб. Лише в наслідок такої невпинної роботи з'являтиметься відповідна кіно-продукція. В цьому відношенні деякий досвід у комсомолі вже є. Цього року вже заведено колективно відвідувати кіно. Часто після цього відвідування влаштовується бесіди, де обговорюється картину. Такі колективні рецензії, буває, надходять до юнацької преси. Вони виявляють відношення молодого глядача до тієї чи іншої картини. Кіно-установам треба уважно за цим стежити, бо барометр настрою глядача не є лише каси кіно-театрів. Колективні оцінки є найкраща форма рецензії, тому вони мусять користуватись увагою кіно-установ.

Ось цього вимагає комсомол. Не «куркульський ухил», а бажання зробити кіно справжнім чинником культурного виховання молоди. Не агресивна політика, не «синдикалізм», а щире бажання підняти на вищий щабель, ідеологічно загартувати велику частину нашого суспільства — молодь, — висунути з її натр нові творчі сили. Ось чого домагається комсомол, і в цій складній, але почесній роботі, йому допоможуть широкі культурні кола.

Молодняк. 1928. № 2(14). Лютий. С. 114–117.

В. Ястржембський

КІНЕМАТОГРАФІЯ, ЯК НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК У ПЕДАГОГІЧНОМУ ПРОЦЕСІ

Нові досягнення науки й техніки впливають так на ціле життя людськости, як і на зміст, методи та засоби навчання й виховання.

Сучасні могутні двигуни культури кіно та радіо стають невід'ємною частиною сучасного педпроцесу.

Стан кінематографічної техніки, її найновіші досягнення (телеоб'єктив, цейтрафер, лупа часу, мультиплікаційний апарат, так звані зворотні з'йомки, проекційний апарат Мехау і т. ін.) обумовлюють величезні можливості використання кінематографії, яко могутнього засобу» культурно-освітньої роботи взагалі і шкільної зокрема. Перспективи дальших технічних удосконалень та винаходів, зокрема фіксація та передача звуків, розгортають перед кіно в недалекому майбутньому ще більші можливості.

Кінематографія як навчальний посібник дає можливість наочна показати динаміку явищ і фактів життя та природи. Кіно дає змогу спостерігати, аналізувати та вивчати явища з життя суспільства та природи, що в натурі для учня з багатьох причин неприступні. Відзначається також велика емоційна вартість кіно.

Тому кіно в недалекому майбутньому стане найнеобхіднішим навчальним посібником у кожній навчальній та науковій установі.

Поруч з визнанням великих перспектив, що стоять перед кіно, як новим педагогічним засобом, треба застерегти від деякої переоцінки кінематографії в педагогічному процесі.

По-перше, кінематографія ні в якій мірі не має замінити експеримент, лабораторну працю, екскурсії, вивчення живого оточення, взагалі активних засобів навчання. Вона є лише необхідним поповненням до педагогічного процесу.

По-друге, кінематографія не може усунути або зменшити ролю організатора й керовника педпроцесу — вчителя. Користання кіно, як навчальним посібником, вимагав кваліфікованого керовництва з боку педагога. Кіно має доповнити те, чого немає навколо або чого немає зараз (історія), або чого не можна спостерігати в натурі з технічних та фізіологічних причин. Звідци висновок — не повинно зловживати кінематографією, як навчальним посібником. живати

Кінофікація масової школи на Заході та у Сполучених Штатах Північної Америки, не дивлячись на несприятливі умови, конкуренцію та суто комерційний ухил кінопродукції, вже зараз має значні досягнення. На допомогу кінофікації школи стає держава, муніципалітети, громадські організації та батьки. Існує вже кілька тисяч спеціяльних навчальних фільм, сила спеціяльних центральних, районових, пересувних та шкільних кіноустановок і фільмотек, організовано відповідну підготовку вчителів, утворено спеціяльну літературу, лібрето, існує чимало громадських та муніципальних об'єднань навколо цієї справи. У Сполучених штатах з 38 000 шкіл і лише біля 6 000 не користується кінематографією.

На шлях кінофікації масової школи твердо стають і радянські республіки нашого союзу.

Тому перед нами гостро постає завдання вивчити цю справу а педагогічного і методичного боку та дати своєчасно вказівки масовому вчителю.

Місце кінематографії в нашій трудовій школі. За побудовою програми нашої трудової школи соцвиху, коли все навчання зосереджено навколо життьових комплексів, що звязують природу, працю й суспільство і поширюють концентрично, починаючи від рідного села чи міста до цілого СРСР та всесвіту, з необхідними екскурсіями в минуле суспільного життя й праці, кінематографія н нашій трудшколі має великі перспективи.

Починаючи вже з третього року навчання (осінні праці в сільському господарстві, Жовтнева революція, обробка волокнуватих матеріялів, засоби пересування, боротьба з посухою, кривавий тиждень то-що), маємо багато тем для шкільного кінофільму.

Далі, коли переходимо до програму 4-го року навчання, а тим більше до другого концентру (5, 6, 7 гр.), де виходимо за межі рідного села, міста, району, де більше заглиблюємося в історію, кінофільм стає необхідний.

В галузі вивчення суспільних явищ, окремих важливих моментів соціяльного життя, класової боротьби так минулого, як і сучасного, що їх спостерігати в їхній динамиці й у цілому учень не може, матеріял з найбільшою повнотою і реальністю дає кінофільм.

В галузі вивчення природи кінематографію можна використати для ознайомлення з фізичною географією всесвіту, демонстрування найскладніших неприступних зараз для школи, через свою складність, дослідів (мікрофізика, мікробіологія, процеси зросту та розвитку рослин, елементів гігієни і т. ін.).

В галузі виробництва — не тільки ознайомити з динамікою виробничого процесу підприємств, що не приступні для спостереження в обставинах тієї чи іншої конкретної школи (здобування вугілля для шкіл, що поза межами Донбасу, обробка волокнуватих матеріалів, тощо), але й дати ці процеси та їх окремі моменти у вигляді приступнішому для вивчання, ніж у натурі (зменшення в багато раз швидкости руху, збільшення розмірів окремих дрібних частин машини тощо). Крім того, за допомогою кінематографії, можна як найкраще подати досить багатий матеріял з елементів технології.

Виходячи з цих прикладів, одним з першорядних завдань методичним органам народньої освіти має бути проробка тем кінофільм за програмами трудшколи і замовлення їх ВУФКУ.

Фізіологічний вплив кінематографа на дітей. Запроваджуючи кінематографію як навчальний посібник, що має більш-менш постійно впливати на дітей, перш за все треба вивчити та визначити фізіологічний вплив кіносеансів на дітей, зробити з цього певні висновки і дати відповідні правила користування цим посібником без шкоди для дитячого організму.

Спостереження лікарів над впливом кіносеансів на дітей констатують, що безоглядне часте відвідування з боку дітей кіносеансів викликає захорування на кінематофталмію, що полягає в порушенні радужної оболонки, і викликав астенопію, швидку втому очей (неможливість дивитись на дуже світлі речи; інколи часті сеанси викликають кон'юктивит і запал вій (блефорит).

Причини цих хороб полягають в:

1) різкому переході від темряви залі до ярко освітленого екрану;

2) нерівному проектуванні картини (мінливість маштабу і темпу);

3) миготіння фільму;

4) занадто швидкі зміни картин на екрані;

5) повторні зусилля хрусталика до пристосування у випадках занадто близького наближення ока до екрану;

6) утома мізку.

Особливо втомлюють фільми зняті підчас швидкого руху (РУХ потягу, авто і т. ін.). Спостереження над учнями після довгої демонстрації свідчать (за Слюйсом) про різкий вплив на учнів — одні виявляють підвищену збудженість і хвилювання, другі сонливість і тупість, треті труть від болю очі.

Емпіричні дані та деякі спостереження лікарів, що ми маємо в цьому напрямку, занадто загальні, неповні, мало обґрунтовані. Так, за Слюйсом (А. Слюйс «Школьный кинематограф»), що порівнюючи ґрунтовніше за інших це питання висвітлює, ми маємо такі вимоги:

1. Максимальний термін кінолекції для дітей до 12-ти років — 30 хвилин, для старших 12-ти років — 45–60 хвилин.

2. Кількість кінолекцій на тиждень мав бути не більше 1–2 з перервою у кілька день.

3. Кожна лекція мусить бути поділена не менш, як на дві частини короткими відпочинками, коли залю освітлено, а діти можуть говорити й рухатися вільно без особливого, проте, пустування.

4. Демонстрація має йти нормальним шляхом, рівно й правильно.

5. Учні мають сідати не ближче за 3–4 метри від екрану.

6. Не можна демонструвати фільм дуже швидко, треба, щоб учень, не хапаючись, все роздивився, перечитав написи і стежив за рухом картини.

7. Освітлення екрану мусить бути рівним підчас всієї демонстрації фільму треба уникати занадто сильного та слабого освітлення окремих кадрів, од світла до темряви і навпаки слід переходити не раптово, а повільно.

8. Не слід користатися старими фільмами, що дають уривки, безладне коливання, неясні кадри, перепускання світла.

9. Для написів необхідно вживати великі літери, широкі квадратові, що усюди однаково товсті, гаразд розміщені на екрані. Написи мають бути точні й ясні змістом та достатньо довго показані. Написи не слід давати в червоному світлі.

10. Загально-гігієнічні вимоги:

а) чистота приміщення, відсутність пороху (витирання ніг, прибирання);

б) розмір приміщення: 5 куб. м етрів і 1,25 кв. м етра на учня;

в) температура взимку 16–18° по С.;

г) вентиляція, провітрювання і уборка після кожного сеансу.

Як бачимо, всі ці правила надто не повні, не завжди конкретні й науково-обґрунтовані. Тому, на нашу думку, другим терміновим завданням підготовки до кінофікації масової школи є збирання існуючих наукових матеріялів про фізіологічний вплив кіно на дітей та постановка спеціяльної науково-дослідчої роботи в цьому напрямку з метою наукового вивчення та визначення оптимальних умов та правил що до користання кінематографією для навчання.

Методологія навчально-виховальної роботи за допомогою кінематографії та дидактичні вимоги.

Ці питання науково ще мало розроблено і в більшості базуються на емпіричних даних або визначаються нахилом того чи іншого педагога.

Тут треба в першу чергу розглянути такі проблеми:

1) вимоги до навчального фільму;

2) вимоги до устаткування кіноавдиторії та її складу;

3) дидактичні вимоги до кінолекції.

Кінематографія яко навчальний посібник, що допомагав навчально-виховальному процесу за певним програмом, цілком природно вимагає відповідної тематики фільмів. Тому думка більшости педагогів, що працюють над питаннями кінофікації школи, зходиться на таких вимогах що до тематики шкільного фільму:

1) шкільний, навчальний фільм в спеціяльний фільм;

2) він має відповідати програму школи;

3) теми фільму мають подавати окремі життьові явища і факти;

4) ці окремі явища і факти з окремих фільм зв’язуються викладовцем в процесі проробки змісту фільмів, а самі фільми об’єднуються у серії на зразок діяпозитивних серій (серії фільмів з географії УСРР, з історії, виробництва тощо);

б) шкільні фільми мають бути короткометражні, розраховані на одну лекцію при повільному темпі демонстрації та необхідних перервах.

Що до справи сюжетности чи безсюжетности навчального фільму, то з приводу цього існують цілком протилежні думки. На нашу думку, в сутонавчальному фільмові так звана сюжетність

(фабула) не повинна займати першого місця, бо це затуляє основну мету лекції: учень звертає більше всього увагу на пригоди та вчинки окремої особи (героя), а не на розгортання мети.

У вимогах, до устаткування кіноавдиторії треба відзначити три напрямки: користання загальними кінотеатрами, організація центральних або районових шкільних кіноавдиторій і, нарешті, улаштування кіноавдиторій в кожній школі або навіть пристосування до цієї мети кожної звичайної класи.

Кожен з вищенаведених напрямів має свої так позитивні, як і негативні моменти. Одні (користання загальними кінотеатрами) матеріяльно приступніші, але не досягають мети, як педагогічні посібники другі — організація кіноавдиторії в кожній школі, або навіть класі — цілком забезпечують педагогічні вимоги і найбільше відповідають планомірності педпроцесу, але на сьогодні матеріяльно тяжкі (вимагають силу кіноапаратури, фільмотек тощо).

В всякому разі певні, безсумнівні педагогічні та гігієнічні вимоги говорять за необхідність прагнути до утворення спеціяльних шкільних, бодай би на певний район кіноавдиторій, які мали б відповідне устаткування що до демонстрацій, роботи вчителя, зв'язку вчителя з демонстратором.

Практично ж, звичайно, в наших умовах часто-густо доведеться починати роботу з використання в день державних, профспілкових (клубних) та сельбудівських кіноустановок та пересувних фільмотек і лише по великих містах (Харків, Київ, Одеса, Дніпропетровське й ін.) організовувати центральні та районові шкільні кіноавдиторії та стаціонарні фільмотеки.

Що до складу кіноавдиторій, то основні вимоги, що ставить нам сучасний досвід, такі:

1) авдиторія повинна бути невелика, максимум на 200–250 дітей (більша кількість не дає змоги встановити потрібну робочу дисципліну) і обов'язково разом із своїми викладачами;

2) авдиторія мусить складатися з однорідних віком та підготовкою дітей (найкраще дітей однакових груп).

Дидактичні вимоги до побудови та переведення кінолекцій ще недостатньо розроблені і потребують уважного вивчення, експериментальної перевірки, уточнення та поповнення.

З матеріялів, що нам пощастило простудіювати більш-менш докладно зупиняється на дидактиці та методиці шкільної праці за допомогою кінематографії А. Слюйс («Школьный кинематограф», Кинопечать, Москва, 1926 г.) та Воутерс («Проблема кіно в школі на Заході». Бельгія. Друкується в «Шляху Освіти» ч. 4. за 1928 рік). Перш за все всі педагоги, що працюють в цій галузі, стверджують, що при користанні кінематографією роля вчителя не зменшується. Він так само лишається керовником і організатором педагогічного процесу.

Самий педпроцес при користанні кінематографією розподіляється подібно до педпроцесу за екскурсійним засобом навчання на три Частини: підготовка, сама демонстрація і обробка здобутого матеріялу.

Підготовка полягає:

1) у виборі фільму відповідно програму роботи з учнями, який має поповнити те, чого не можна дати в іншому дидактичному матеріялі;

2) у знайомленні вчителя зі змістом фільму або шляхом його попереднього перегляду, або через спеціяльно для вчителя складене лібрето;

3) у складанні вчителем плану роботи за цим фільмом (визначити, як саме перевести ув'язку змісту фільму з тим дидактичним матеріялом, що учні засвоїли раніш, виявити незнайомі та незрозумілі для учнів у фільму місця);

4) у підборі дидактичного матеріялу для підготовчої роботи з учнями та тем для дальшої;

5) у переведенні підготовчої роботи з учнями (бесіди, демонстрації тощо) до сприймання фільму. Сама демонстрація фільму переводиться, як це було зазначено вище, відповідним темпом і з застереженням належних гігієнічних вимог (дивись про фізіологічний вплив кіно на дітей). Дисципліна має бути, звичайно, класна. Підчас самої демонстрації вчитель короткими репліками, зауваженнями та запитаннями дає пояснення окремих моментів та концентрує настановлення учнів на важливіші моменти й кадри. В цьому відношенні серед педагогів є деякі розходження. Германські та французькі педагоги дають більше місця слову вчителя підчас самої, демонстрації, а англійські ж вважають це за шкідливе відволікання настановлення учня та приниження емоційного ефекту від фільму і обмежують вчителя лише самими необхідними зауваженнями.

Більш-менш точне та наукове визначення цього питання можна, мабуть, здобути лише експериментальним шляхом. У всякому разі можна погодитись з тим, що роля керовника, як і учнів, підчас демонстрації фільму більш пасивна ніж підчас екскурсії. Тут не завжди можна зупинитись, вернутись назад до тої чи іншої деталі, обговорити, не говорячи вже про те, що тут поки-що немає передачі відповідних звуків та кольору.

Воутерс та А. Слюйс рекомендують з метою порушення пасивности учнів та збудження їхньої думки робити відповідні зауваження, запитання, пояснення, з'ясовування, робити перерви і кресленням на дошці робити пояснення незрозумілих деталей.

Нам здається, що з цим треба бути обережним. Річ у тому, Що. часті зауваження та пояснення можуть учню перешкоджати. Що яг до-частих зупинок, то вони, на нашу думку, можуть порушувати цілість того динамічного процесу, що демонструється фільмом, а це, як зазначають усі педагоги, е найголовніша перевага цього нового навчального посібника. Тому краще детальніші пояснення та аналізу перенести на підготовчу та дальшу працю з учнями.

Нарешті, робота після демонстрації. Ця робота в основному полягав в:

1) бесіді по з'ясуванню незрозумілих моментів у фільму та для закріплення його змісту;

2) письмових роботах учнів на відповідну тему, що дається в-залежності від ступеня розвитку та навичок учнів;

3) виробленні ілюстрацій, малюнків тощо;

4) ув'язці здобутого матеріялу з оточенням та новим дидактичним матеріялом.

Закінчуючи цей короткий огляд кінематографії, як посібника в педагогічному процесі, треба сказати, що досвіду в цьому ми ще майже не маємо і примушені користатися досвідом закордону, що в справі кінофікації нашої радянської трудової школи робота тільки розпочинається.

Цілком зрозуміло, що ми не претендуємо цією статтею розв'язати всі педагогічні питання, які стоять перед нами в зв'язку з кінофікацією масової школи. Ми лише зробили спробу поставити ці питання. А далі, з одного боку, шляхом педагогічної практики а з другого — науково-дослідної праці в цій галузі нам належить розв'язати та реалізувати цілу низку проблем цієї нової для нашої школи роботи.

Шлях освіти. 1928. № 4(72). Квітень. С. 32–38

Д. Елькін

КІНО І ДІТИ

В своєму оповіданні «Случай на Бассейной улице» Олексій Толстой художніми рисами змальовує вплив кіно на сучасного підлітка: діти, що живуть у світі кінематографічних мрій та образів, чинять вбивство з метою грабіжки під впливом життя аристократичного Парижу, що проходить перед ними на екрані, — впливом, який кличе їх у вир блискучої столиці.

Жоден освітній захід не набув за останніх років такого виняткового місця в нашому громадському житті, як кіно, що успішно конкурує з театром, школою, книгою.

На екрані розгортаються далекі невідомі країни, проходять перед глядачем стародавні історичні епохи, чудова природа, багатство фарб, драматизм, що так швидко наростає й розв'язується, — все це в великій мірі приваблює дорослого, а надто — дитину, постійного відвідувача всіх кінематографічних вистав.

Ще 1911 року дитячий суддя в м. Ліверпулі констатував, що близько 13 000 дітей віком до 14 років щодня сповнюють кінематографи міста. Анкетне обслідування, що його зробив у нас лікар Зак 1913 року серед 1 193 дітей шкільного віку в Москві, дало висновок, що 40,9% дітей на першому місці, як улюблену розвагу, поставили кінематограф. За останніми даними, в Нью-Йорку щодня відвідують кіно 100 000 дітей.

Величезна роля, що її кінематограф відограє в житті дитини, — не завжди роля позитивна. Велике число фактів, яке ми знаходимо в сучасній кримінальній практиці, свідчить про те величезне негативне значіння, що його може мати кіно для молодого, що розвиваються, організму.

З цього погляду конче потрібно попередньо вивчити як слід вплив кіна на дитину. Тільки вивчати в цілковитій згоді з сучасним знанням ті потреби, з якими дитина приходить до кіна, тільки розглянувши уважно складну гру реакцій, якими діти відгукуються на кожен рух на екрані, ми зуміємо організувати кіно так, щоб його роля в розвиткові дитини мала педагогічне значіння.

Зараз ми не можемо пишатись значною кількістю матеріялу з приводу питання про те, як ставиться дитина до кіна. Дві-три спроби на протязі останніх років — це й уся література в даному питанні. Тут можна назвати статті Devouge — «Le Cinéma pour Enfants» и «Le bon Cinéma»[43] працю Правдолюбова «Кино и учащиеся»[44], Станчинської-Розенберг «Влияние кино на школьника»[45], що намагаються висвітлити деякі моменти цієї проблеми. Ми поставили собі метою виявити ті особливості нашого кіна, які притягують до себе дитячу увагу, і ті потреби, що їх Задовольнити хоче дитина в кінотеатрі.

Метод, з якого ми користувалися для цього, був анкетний. Перед дітьми було поставлено низку питань, що стосувалися різних. сторін кіна; питання були такі:

1. Чи любиш ти кіно?
2. Скільки разів на тиждень ти буваєш у кінотеатрі?
3. Чому ти не ходиш частіше?
4. Які картини тобі найбільше подобаються?

43. «La nouvelle Éducation», № 55, 58, 1927 р.
44. «На путях к новой школе», № 2, 1927 р.
45. «Работник Просвещения», № 2, 1927 р.

5. Чому ?
6. Яку картину ти добре пам’ятаєш?
7. Чому?
8. Перекажи зміст тих моментів цієї картини, які найбільше тобі подобались.
9. Що тобі більше подобається: театр чи кіно?
10. Чому?
11. Які картини ти бачив кілька разів?
12. Чому ти їх бачив кілька разів?
13. Чи відчуваєш ти втому, чи болить у тебе голова після кіна?
14. Що ти любиш робити після кіна?
15. В які дні тижня ти любиш ходити до кіна?
16. Чому ?
17. В яку пору року ти любиш ходити до кіна?
18. Чому?
19. Що хотів би ти змінити в кіні?

Всього ми перепитали 1074 чоловіка. З них було 774 учнів трудових шкіл, 300 з будинків для безпритульних дітей. Що до соціального стану дітей робітників було — 374, службовців — 273, з дрібнобуржуазних сімей — 127, безпритульних дітей — 300. Хлопців була 560, дівчат — 414. Що до віку діти поділялися так: 208 дітей було від 8 до 10 років, 384 — від 11 до 13 років, 482 — від 14 до 16. Запитання анкети ставилося перед дітьми усно й індивідуально. Робилося це, по-перше, через те, що значна частина дітей (коло 100 безпритульних) майже не вміла писати, а з другого боку — щоб забезпечити собі як найдокладнішу й найсвідомішу відповідь запитуваних дітей. Писемна й колективна анкета не дають такої можливости. Запитуваних дітей відокремлювалося одного від одного, щоб не було взаємного впливу й наслідування.

В основу нашої роботи ми поклали комбінований метод масового й індивідуального обслідування. Кожного з дітей запитувалося окремо відповідь його аналізувалося, оцінювалося% висновки роблено після масового опрацьовування наслідків усіх опитів. Про що ж ми довідались із нашої розмови з дітьми? Цікаво, що діти, які не люблять кіна, являють собою за наших часів явище виняткове. Серед наших дітей таких виявилось 40, що становить коло 4%, — 96% позитивно ставляться до кінематографа. Ця цифра трохи перевищує ті дані які-що до відвідування кіна — має західньо-европейська літертура: німецький дослідник лікар Гетце зазначає, що в Ієні 63,6% школярів — регулярні відвідувачі кінематографа. Далеко ближчі наші цифри до даних, що ми їх здобули наслідком аналогічного обслідування в Москві. За матеріялами Станчинської, відвідування кіна в школярів визначується в 91,3%; Правдолюбов подав трохи меншу цифру, а саме — 87,8%.

Відвідують діти кіно дуже часто. Є такі, що бувають у кінотеатрі щодня (в нашому обслідуванні їх 17 чоловіка). Що до частоти відвідування, на першому місці стоять діти робітників, їхнє пересічне відвідування 1 1/7 на тиждень. Нарешті, на останньому місці стоять діти службовців та дрібнобуржуазних сімей, у яких пересічно спостерігається 0,9 відвідувань на тиждень.

Безпритульні діти, зчаста віддані на волю вулиці — з безліччю на ній яскравих, блискучих реклам — одну з можливостей приємно відпочити мають у кінофільмі. В театрі вони непрошені й мало бажані гості. Бібліотека, школа не завжди приступні для них. Лишаються карти, що заповнюють значну частину їхнього дня, і кіно, де біля дверей безпритульні завжди вартують вечорами, намагаючись за всяку ціну пролізти всередину. Діти робітників, з матеріяльного боку мало забезпечені, теж не завжди мають у своєму розпорядженні достатній вибір можливостей

приємної розваги. Театр — дорогий і яв завжди доступний. Кіно, порівнюючи, дешеве, до того ж воно мав широку можливість всіляко відміняти сюжети, що їх воно дав глядачеві, простіші й доступніші, ніж театральні.

І лише забезпеченіші діти з інтелігентських та дрібнобуржуазних сімей, де є певна звичка до театральної вистави, де дитині дається менше волі, відвідують кіно трохи рідше.

Треба сказати, що діти різного віку бувають в кінотеатрі не однаково часто: діти від 8 до 10 років бувають 1,8 раза на тиждень від 11–13 років — 1,3, від 14 до 16 років — 1 раз на тиждень. Мабуть, і тут-що далі розвивається дитина, що більше розширяється коло його інтересів та уявлень, що зрозуміліші стають для нього інші культурні розваги (театр, бібліотека й т. інш.), — то рідше відвідує кіно.

Цікаво відзначити, що хлопці відвідують кіно часіше, ніж дівчата: хлопці дають пересічно 1 1/6 відвідувань на тиждень, а дівчата лише 1¼.

Пояснюється це, звичайно, тим, що хлопець легче знаходить всілякі матеріяльні можливості пройти до кіна, ніж дівчата; крім того, дівчатам більше подобається розважатись, сидячи вдома, як відзначають деякі дослідники, напр. Штерн.

Ця ріжниця що до відвідування кіна в хлопців і дівчат ще більша там, де дуже різняться умови обстанови, життя й виховання хлопців від дівчат. Так, лікар Лангенберг, що вивчав це питання в 1922 р. в Кельні, розповідав, що на кожного школяра вищої класи міської школи пересічно припадало 34,4 відвідування кіна на рік, на школярку ж лише 4,01 відвідування.

Треба сказати, що діти відвідують кіно значно рідше, ніж вони цього хотіли б. переважна більшість пояснює неможливість відвідувати кінематограф частіше тим, що грошей немає[46] (69%) усіх дітей браком часу (16%), хворобою очей (2%). І лише невелика кількість дітей (13%) говорить про відсутність у них бажання віддувати кіно частіше. Діти залюбки йдуть у залю для глядачів, дарма що здебільшого вони самі відчувають тяжкі наслідки захоплення екраном. Коли виключити безпритульних, майже всі вони (97%) скаржаться на велику втому, біль у голові після кіносеансу. Безпритульні, навпаки, почувають після кіна приплив сили, бажання активности (це спостерігається в 64% безпритульних, переважно в хлопців). Правда, і з-поміж них бувають діти, що скаржаться на поганий настрій, на, втому; їх небагато — 36%. (Це, переважно, дівчата).

Надзвичайна цікавість дітей до кіна виявляється в тому захопленні, з яким вони люблять розмовляти з приводу картини, яку вони бачили, після її демонстрації. Ніяка втома, головний біль, бажання спати не може перемогти їхньої потреби розповісти зміст фільму, щоб у процесі розмови ще раз його пережити. 33% дітей вказують на розмову з приводу продемонстрованої картини, як на улюблене-заняття після кіна. Особливо велике це бажання в безпритульних дітей та в дівчат — очевидно, вразливіших та експансивніших, ніж інші. Відвідують кіно діти здебільшого у вільний від шкільної праці час: 72% відвідувань припадає на неділю та суботу; безпритульні діти відвідують кіно незалежно від дня — вони завжди однаково вільні, — хоч і серед них багато таких, що за краще вважають бувати в кінотеатрі неділями та святами — тому, очевидно, що враження від картини збільшується для них великою кількістю народу, який сповнює фойє й залі кінематографа.

Найбільше число відвідувань кіна припадає на зиму (75%). Пояснюється це, мабуть, тим, що діти взимку постійно, систематична працюють, і це викликає в них потребу відпочити, розважитись. Все це вони знаходять у кінотеатрі. Сюди, звичайно, долучаються й зовнішні моменти: непристосованість наших приміщень для літніх демонстрацій, тіснота, брак повітря в залі.

46. Тим-то багато дітей, як одне з поБажань, висловлюють прохання зменшити плату за вхід до кінематографу.

На другому місці, що до числа відвідувань стоїть літо (16%). Дуже мало ходят діти до кіна восени (7%), бо осінь зв'язана з підготуванням шкільного року, і ще менше повесні (2%), коли починаються погулянки, перші екскурсії в природу.

Досить своєрідну картину розподілу відвідувань кіна що до пори року ми спостерігаємо у безпритульних дітей. У них рік, коли говорити про вживання часу, про зміст роботи, — не диференціюється так, як у школярів. Звідци досить солідна група їх (42%) відвідує кіно завжди, незалежно від пори року. Влітку кіно приваблює безпритульних більше, ніж в інший час. 30% хлопців вважають за краще відвідувати кінематограф улітку. Завжди вештаючись улітку на вулиці, безпритульні вечорами товпляться біля дверей кіна, заповнюючи в залі значну кількість місць. Взимку вони відвідують кіно рідше (25%), бо одежі в них немає, і взагалі важко їм ходити вулицями міста, коли на вулицях лежить сніг і мороз дошкулює. Дуже мало (3%) бувають у кінотеатрі повесні і восени.

Дуже цікаве питання, зв'язане з даною темою — це питання про те, як порівняно оцінюють діти кіно й театральну виставу. Коли ми звернемось до даних, що ми їх дістали в наслідок переведеного обслідування, то відповідь на поставлене питання не викличе найменшого сумніву. Діти здебільшого воліють ходити до кінематографа, а не до театру. Так, 66% дітей висловлюються за кіно, 33% за театр, 10% дає невизначну оцінку «однаково подобається», «однаково любить відвідувати театр і кіно» і т. інш.) Тут не спостерігаємо великої ріжниці між окремими групами що до віку. Діти від 8 до Ю років дають перевагу кінематографові в 67% випадків, театрові — 32% від 11 до із років більше відвідують кіно 68%, більше відвідують театр 31%, від 14 до 16 років охочіше бувають у кінематографі 63%, в театрі — 36%. Нам здається, що ці дані цілком відповідають дійсному станові речей. Захоплення кіном, що спостерігається серед дорослих поруч деякого збайдужіння до театру, який не завжди встигав за надто швидким темпом нашого життя, свідчить про це в першу чергу, правда, пристрасть до кіна в дітей, як ми бачили, з віком трохи зменшується, але це пояснюється, очевидно, не так тим, що збільшується цікавість до театру, як тим, що збільшується інтерес до книги, спорту й інших форм розваги. Проте ми не можемо сказати, що порівняльна оцінка кінематографічної й театральної вистави однакова в дітей різного соціяльного походження. Хоч і дуже це дивно, але безпритульні прихильніше ставляться до театру, ніж діти інших соціяльних груп. Діти, що велику частину свого життя перебувають на вулиці, не знаючи школи, висловлюються за кіно в 62% випадків, за театр — 37%, тоді як діти, що вчаться по школах і чують багато доброго про театр, висловлюються за кіно в 70% випадків, за театр — 29%.

Це явище, незрозуміле з першого погляду, пояснюється, здасться нам, різним знанням театру. Безпритульна дитина, що ніколи не буває в театрі, уявляє собі театр у якомусь ореолі, як щось таке, що існує лише для обранців життя. Театр часто живе в мріях безпритульного, що іноді починає усвідомлювати своє життя від дня випадкового, зовсім несподіваного відвідання театру. По-іншому ставляться до театру діти, що мають сім'ю й навчаються в школі. Для них тут немає нічого невідомого. Вони часто бувають на шкільних виставах і самі беруть у них участь, причім ці вистави, до речи сказати — часто невдалі, не мало зробили для зменшення інтересу молодого покоління до театру. Те саме можемо сказати й що до різного ставлення до театру та кіна дітей різної стати. Дівчата в більшій мірі прихильні до-театру, ніж хлопці. Так, за кіно висловлюються 61% дівчат, за театр щ 38%. Серед хлопців за кіно висловлюються 71%, за театр — 28%)[47]. Що ж приваблює дитину в кінематографі? Які кінофільми звертають на себе його увагу, витискуючи звідти часто інші, важливі з життьового погляду, моменти ?

47. Один відсоток всюди припадав на невизначні відповіді.

Найбільше цікавлять дитину фільми трюкові, повні найскладніших, несподіваних з моторового боку деталів. Це картини, де багато стрибків, карколомних рухів, де «люди спритні, дужі». Це такі картини, як «Багдадський Злодій», «Знак Зоро»[48], «Акули Нью-Йорку». Серед дітей, що ми їх перепитали, важко знайти таких, які не бачили цих картин. Недурно улюблений артист дітей —справжній герой екрану — Дуглас Фербенкс.

47% дітей відзначає, що такі фільми їм найбільш подобались. Повні трюків та авантуризму сюжети найбільш подобаються безпритульним дітям (50%), найменше — дітям службовців (44%). Хлопці (55%) охочіше відвідують, розповідають і згадують такі картини, ніж дівчата (39%)і Цікавість до картин трюкових з бігом часу відчуває деякі зміни. Так, на першому місці що до захоплювання трюковим фільмом стоять діти 11–12 років (52%), на останньому — 8–10 років (40%), середнє місце посідають хлопці 11–13 років (49%).

Треба сказати, що трюкові картини належать до числа тих, що їх діти з охотою дивляться кілька разів. Вони становлять 58% фільмів, що їх діти бачили двічі—тричі. Трюкові картини діти пам'ятають найдовше. Так, із сюжетів, які докладно переказували діти, трюкові фільми стоять на першому місці що до правильности й правдивости переказу.

Нарешті, треба зазначити, що «незвичайні рухи, спритність артистів», стрибки, «сміливість людей» на екрані, — все це часто примушує дітей давати перевагу кінематографу перед театральною виставою.

Друга група кінематографічних сюжетів, що приваблюють дітей, це громадсько-політичні картини, — картини, що змальовують революційну дійсність, боротьбу за визволення. Діти 8–10 років в 11% випадків виявляють цікавість до неї, 11–12 р. — 16%, 13–14 р. — 35%. Хлопці (23%) більше цікавляться політичними картинами, дівчата (19%). Що до позитивного ставлення до громадсько-революційного сюжету на першому місці стоять безпритульні діти (25%), далеко переважають дітей інших соціяльних груп (17%).

З числа громадсько-політичних картин діти найбільше вказують на «Панцерника Потьомкіна», «Мати», «Червоні бісенята».

Дітям подобаються в цих фільмах сцени боїв, у яких бере участь велика кількість народу, героїзм робітників, їхня непохитність подобається їх остаточна перемога. Ці моменти, що їх можна бачити тільки в дійсному житті або на екрані кіна, примушують дітей часто недооцінювати театр, який з технічних причин подає масові сцени революційної діяльности не так живо й реально. Що діти цікавляться революційним фільмом — зрозуміло. З одного боку, вони знаходять у ньому героїзм, що так відповідає особливостям їхньої психіки, з другого — революційна картина, розгортаючи перед дитиною нові, ще невідомі їй сторони й подробиці героїчної боротьби, цілком відповідає тому попередньому образові, тому досвідові, що його виховує в дітей школа й усе околишнє життя.

Є ще одна група картин, які в житті дітей відограють чималу ролю. Я маю на оці фільми драматичного характеру, картини, що часто змальовують у досить примхливих тонах особисті переживання людини, його життьові радощі й турботи. 11% дітей залюбки ходять на такі картини, добре їх пам'ятають і з охотою переказують їхній зміст. Дівчата більше захоплюються цими картинами (13%) ніж хлопці (9%). Інтерес до драматичного фільму змінюється відповідно до віку: 4% дітей 8–10 років люблять драматичні сюжети, 5% 11–12–13 років, 24% 14–15–16 років. Найчастіше згадують діти картини: «Розіта»[49], «З чорного ходу»[50], «Коли згас маяк», «В ім'я обов'язку».

48. «Знак Зорро» (Mark of Zorro, 1920, реж. Ф. Нібло). — *Прим. упор.*

49. «Розіта» (Rosita, 1923, реж. Е. Любич). — *Прим. упор.*

50. «З чорного ходу» (Through the Back Door, 1921, реж. А. Грин). — *Прим. упор.*

Цікаво відзначити, що діти, які захоплюються драматичними фільмами, дають перевагу театрові над кінематографом. Це зрозуміло цілком, бо театр з його живими людьми, з справжньою людською мовою краще виявляв особисті, індивідуальні мотиви, ніж німий екран.

Драматичний фільм розряджав драматичні інстинкти дітей, інстинкти, що їх Guentte називав: «Le mieux des instincts fondant' ceux des enfants»[51].

Люблять діти в кінематографі й посміятись. Тому деякі з них вважають комічні фільми за свої найулюбленіші картини: таких дітей 8%. Називають, переважно, картини: «Наша гостинність»[52], «Три епохи», «Закроювач із Торжка»[53]. Безперечно, що головний момент, який приваблює дітей у комічному фільмі, це та сила суперечностей з навколишнім життям, із загальним тлом картини, з яких вона сплетена. Недурно ж улюблений герой комічних картин — Бестер Кітон, що самим виразом свого обличчя суперечить тому становищу, в якому він перебував.

Картини наукового змісту великої цікавости в дітей не викликають. Тільки 6% дітей говорять, що їм подобаються фільми наукового змісту. Правда, слід сказати, що наш кінематографічний ринок дуже бідний на такі сюжети, тому діти за них дуже мало згадують. Тіж, хто говорить про наукові картини, висловлюють бажання, щоб такі картини демонструвалося частіше. В наукових фільмах дітей (переважно, хлопців) цікавлять здобутки техніки, життя тварин, мандрівки. Те саме можна сказати про фільми, що розгортають перед дитиною картини живої й неживої природи. Лише 5% дітей відзначають картини природи, які звернули на себе їхню увагу, в тому чи іншому фільмові, переважно перед іншими подробицями сюжету. Мені здасться, що причина цього полягає не в тім, що діти не люблять природи, мало нею цікавляться. Причина полягає просто в тім, що немає картин, які подавали б природу.

Трохи осторонь стоїть одна невеличка група фільмів, яку особливо підкреслюють деякі діти. Де так звані «обстановочні» картини, фільми, бездоганно виконані з зовнішнього боку, які чудово подають той чи інший сюжет — здебільшого, легендарний, казковий. Лише 2% дітей особливо зупиняються на цих картинах. Це переважно діти старшого шкільного віку, дівчата. Зразком такої картини можуть бути «Нібелунги», фільм, про який, як про найкращу з картин, згадують 15% дітей. Діти, що надто високо ставлять кіно проти театру, дуже часто підкреслюють саме цю сторону екрану, якої не може дати сцена.

Ось ці дані, що ми їх дістали наслідком нашого обслідування. Ми не вважаємо їх за цілком бездоганні, вільні від будь-яких сумнівів; вони, цілком зрозуміло, мають лише попередній характер.

Але вкупі з іншими, більше обґрунтованими й надійними працями в царині педології, вони можуть допомогти висвітлити цю надзвичайно цікаву проблему.

ЛІТЕРАТУРА

Гельмонт. Кино, как фактор воспитания. «Вестник Просвещения». 1927 г. № 50.

Зайков. Образовательное кино для детей. «На путях к новой школе». 1926 г. № 10.

Крупенина Кино и дети. «На путях к новой школе», 1926 г. № 7–8.

Крупская. О кино. «На путях к новой школе». 1926 г. № 1.

Преображенский. Кино на фронте просвещения. «На путях к нов. Школе». 1926 г. № 1.

Devouge. Le Cinéma pour enfants, «La Nouvelle Education», № 55, 1927.

Станчинская-Розенберг. Влияние кино на школьника. «Работник Просвет». № 2, 1927 г.

Правдолюбов. Кино и учащиеся. «На путях к новой школе». № 2, 1927 г.

Зайков. Киноопаснооть и борьба с нею. «На путях к новой школе» № 2, 1927 г.

Шлях освіти. 1928. № 4(72). Квітень. С. 56–63.

51. Le jeux dramatiques et la musique La nouvelle Éducation
52. «Наша гостинність» (Our Hospitality, 1923, реж. Б. Кітон). — *Прим. упор.*
53. «Закроювач із Торжка» (1925, реж. Я. Протазанов). — *Прим. упор.*

В. Соколов

ДИТЯЧА ГРОМАДСЬКІСТЬ НАВКОЛО ДИТЯЧОГО ФІЛЬМУ

(Досвідна робота Держ. кіно-технікуму ВУФКУ в Одесі)

Проблема побудови дитячого фільму — досить складна. Коли дорослі будують картину для дорослих, вони більш-менш добре розуміють інтереси, смак, сприймальні здібності майбутнього глядача, бо вже не така різниця між тим, хто будує та тим, хто дивитиметься картину. Коли дорослі будують картини для дітей — справа стоїть гірше: між дітьми та дорослими ріжниця може бути, навіть значніша за ріжніцю поміж твариною та людиною «Основи педології»),

Отже ясно, оскільки обережно треба підходити до добудови дитячого фільму.

Розуміється, перш за все, бажаючи працювати над дитячим фільмом, ми повинні зупинитися на даних сучасної педології, пам'ятаючи проте, що вона не встигла ще досить висвітлити своєрідну радянську молодь в її трудовим оточенням, раніш дуже розвиненим суспільним життям та інш.

По-друге, треба подумати про дитячу громадськість, бо коли для побудови фільму для дорослих радянська сучасність вимагає скупчення біля цього громадської уваги, тим не необхіднішим треба визнати організацію дитячої громадськосте навколо побудови дитячого фільму: це найкращий контроль та найкраща консультація хоча б для якого культурного кіно-виробничого колективу чи спеца. Тут доречи згадати, як Л. Толстой, цей велетень-письменник, ставився до дитячої консультації, складаючи свої відомі «Книги для чтения» в Яснополянській школі.

Ці два принципи ми й поклали в основу, своєї роботи, коли організували при Психотехнічній лабораторії ДТК Науково-практичний гурток дитячого фільму, що про нього тут іде мова. Гурток мусив збуджувати наукові інтереси до дитячого фільму допомагаючи студентству набути відповідного знання та досвіду для цієї галузі кіно-роботи. За пропозицією директора ДТК т. Денисова, з метою практики в галузі дитячого фільму, вирішено було виробляти силами гуртка, в плані, навчально-виробничих процесів, кіно-фільм и типу журнала під загальною назвою «Екран піонера». Назва повинна, в одного боку, визначати дитячий вік, що на нього розраховано роботу гуртка (піонер віку 10–15 р.), в другого — сіоціяльно-ідеологічну установку журналу. З метою суто-наукового ознайомлення з основними проблемами педології в гуртку влаштовувалися доклади на відповідні теми як «Біогенетичний закон Гекалля та його значіння для проблеми дитячого фільму», «Періоди дитячого віку, та характеристика їх інтересів».

Поруч в цим, мій вважали за необхідне лицем в лице поставити членів гуртка та дитячу громаду з метою вивчення молоди та перевірки через неї нашої продукції. Найбільш доцільним шляхом до цього було визнано читання-розбір піонер-молоддю сценарних робіт для дитячого фільму з широко розгорнутим висловлюванням молоди з цього приводу, Такі читання-розбори, дійсно, давали дуже багато студентству в розумінні вивчення молоди. Ухил, що помічався в багатьох уявляти собі ж «дітей», — як щось, з чим можна розмовляти лише «сюсюкаючою» мовою, швидко було пережито.

Щоб одержати об'єктивно цінні зауваження молоди, скоріше навіть не зауваження, а безпосередні реакції на сценарні пропозиції розбір провадився за певною схемою, де, поруч зі сталими

(трафаретними) моментами, для кожної речі додавалися ще індивідуальні запитання. Відповідні реакції точно фіксувалися та ураховувалися за статистичною методою.

Загальні дані, як і окремі зауваження молоди підчас таких читань, часто-густо бували надзвичайно цінні і допомагали нашим сценаристам удосконалити сценарні роботи.

Пізніше гуртком проведено було постанову не приймати сценарних пропозицій для дитячого фільму навіть для розгляду в разі, коли автор не відвідав попереду принаймні одного такого читання чийого-небудь сценарія та дискусії серед піонерів.

Щоб надати справі більш організованого характеру, ми пропануємо дітям організувати по піонерзагонах осередки сприяння дитячому кіно і всю роботу провадити через них.

Наслідком такої участи молоди в роботі вже в деякі навіть «сценарні» пропозиції, які ми передбачаємо використати для культур-фільму з життя піонерів. В наслідок щільного зв'язку та обопільної зацікавлености ми одержали так від бюро ЮП при Окр. ЛКСМУ, як і від окремих піонерзагонів низку запрошень командирувати до таборів під час перебування там піонерзагонів членів гуртка для вивчення піонерського побуту та відповідних сценарних розробок. Гурток командирував в табори для довгочасного перебування серед піонерів одного з активних своїх членів т. Шаранского, що має вже декілька сценаріїв для дорослих, поставленнях ВУФКУ.

Участь дитячої громадськости в утворені дитячого фільму проте не обмежується сценарними моментами. Ми притягаємо й і далі, коли річ уже зазнято. В посередньому монтажі ми пропонуємо фільм дітям на так званий експериментальний перегляд, що провадиться, як і питання сценаріїв, за певною схемою та вільним обговоренням, з об'єктивним обліком наслідків. Тільки, пильно виправлений після цієї останньої консультації з боку дитячої громадськости фільм вважається гуртком за прийнятий.

Культура і побут. 1928. № 48. 8 грудня. С. 3–5.

К. Савенко, М. Третяков

ДО ПИТАННЯ ПРО РОЛЮ ГРОМАДСЬКО-НАУКОВОЇ РОБОТИ В ПРОДУКЦІЇ ДИТЯЧИХ ФІЛЬМІВ

Кіно в один з найміцніших засобів впливу на маси. В кінах СРСР що дня буває один мільйон людей (третина загальної кількости в діти) — значно більша кількість людей, ніж може зібрати за день будь-яка інша культурно-виховна установа. Виховна сила демократичного мистецтва — екрана значно більше, ніж інших, вужчих засобів художнього впливу. Важко уявити собі розмір культурно-виховної роботи, що його можна було б планово запровадити в країні через екран, коли б художньо-технічний бік кіновиробництва досяг вищого розвитку.

Проте, тепер в розвитку кінематографії відбувається криза. Насамперед, в нас немає масової продукції середнього фільма, щоб задовольнити широкого глядача. Лише на основі забезпеченої масової продукції фільмів задовільної якости можна сподіватися на фільми вищого гатунку. Середня стандартна продукція базується на художньо-технічній грамотній роботі. Як що елементи грамоти кіновиробництва не порушуються грубо на всіх ділянках продукції фільма, кіновиробництво регулярно задовольняє ринок. Ряд фільмів останнього випуску художньо-технічно невитримані; глядач з охотою дивиться закордонну продукцію, найгіршого ідеологічного гатунку, але з задовільною художньою грамотністю.

Особливо ця криза впливає на дітей. Потреба відвідувати кіно у дітей надзвичайно велика так у нас, як і за кордоном. Проте, дітям доводиться переглядати загальний кіно-репертуар: статьова проблема в міщанській трактовці, уголовна героїка, детектив, мордобой — ось моральний асортимент комерційних фільмів загального кіно-репертуару. Скерувати юного глядача до інших переживань, збагатити досвід дитини, викликати в неї найкращі соціяльні прагнення та допомогти виявити потенціяльні позитивні можливості дитини — ось провідне настановлення до виробництва радянських дитячих фільмів.

До репертуару дитячих фільмів можуть увіходити шкільні педагогічні фільми з різних ділянок навчально-виховної програми, культурфільми, художні фільми специфічно-дитячі та ті з репертуару дорослого глядача, що приступні розумінню дітей. Головний напрямок роботи — це утворити стандартне виробництво дитячих фільмів.

На шляху до виходу з кризи так фільму загального вжитку, як і дитячого велику ролю покладено на громадськість. Робота громадських кіно-організацій у великій мірі може прислужитися так до поліпшення кіно-виробництва, як і до роботи серед глядача. В галузі дитячого кіна на громадськість покладено завдання вивчити умови одвідування дітьми кіна та раціоналізувати відвідування.

З цією метою при дитячих кінах потрібно вибирати актив з одвідувачів, провадити велику педагогічну роботу, нейтралізувати шкідливі емоційні впливи, пояснюючи техніку фотографування (фотогуртки)» щоб зняти машкару романтики, таємниці. Потрібно енергійно поширювати кіно-пересувки та кіно-установки по школах, але разом з цим сприяти виробництву специфічно-дитячих художніх фільмів, що правили б за основу для репертуару дитячого кіна.

Сприяти виробництву дитячих фільмів — це, насамперед, сприяти виробництву сценаріїв. Сценарій у продукції фільму займав чільне місце, бо від нього саме залежить в першу чергу художнє оформлення фільму. Проте, дитячих сценаріїв, де було б додержано елементарних ідеологічних, драматургічних та технічних умов, зовсім немає. Залежить це, як вже зазначали про середню продукцію, від того, що кожний громадянин або письменник може писати сценарії, а тільки людина, що обізнана з елементами художньо-технічної основи кіновиробництва.

У великій мірі художньо-технічні основи продукції фільму емпіричні. Помітили, що у фільмі потрібно додержувати наростання дії, що загострити конфлікт найкраще користуючись грою складних рефлексів, символів.

Розглядаючи будь-який стандартний фільм, одразу ж можна побачити цю гру індивідуальних та колективних складних рефлексів їх вплив на глядача, коли гру цю показано в потрібній мірі.

Нам подобається, коли на екрані в міру їдять, займають зручні для тіла положення (доісторична готовність завше до боротьби робила короткий зручний відпочинок ще ціннішим).

Подобається якщо декоративні конструкції чисті, доконані (охоронний рефлекс чистоти), коли рухи на екрані ритмічні, як у танку. Нас захоплюють сцени полювання, переслідування,

змагання, коли задовольняється бажання ознайомлення з невідомими речами, зацікавлюють таємниці.

Все чарівно-гарне надто приваблює нас. Не, менше хвилюють нас ситуації, де виявляються колективні складні рефлекси: жалість, співчуття, прагнення допомогти та такі складні рефлекси, як кохання до дітей тощо.

Емпіричні загальні положення потрібно застосовувати з великим почуттям міри, поки не вивчили, детальніше не дослідили ще основи конструювання сценаріїв. Кіно громадськість може сприяти продукції дитячих фільмів з метою відокремлювати задовільні середні екземпляри, підвищувати різними засобами якість продукції, ставити експерименти, щоб виявити характерні особливості сприймання, емотивної діяльности дитини-глядача. Наукову громадську діяльність не обмежено лише поданими напрямками експериментальної роботи, бо вона може охопити широке коло питань художньо-технічних основ кіно-продукції.

Важливо, наприклад, дослідити інтереси дитини-глядача в кіно, вивчити та систематизувати специфічно-комічні та трагічні ситуації не тільки ізольовано, але в цілій сукупності розвитку сюжету, потрібно виявити, як побудувати драматичну та комічну ситуацію за Допомогою безумовних емоційних подразників, але з акцентом на соціяльному конфлікті.

Дуже це важко, коли треба подати повсякденний побут, коли в завданням з великою силою притягти увагу глядача до сімейних, громадських, економічних взаємовідносин, гостро давати їх непомітну суть до глядача специфічними засобами мистецтва кіна.

Звідси — потреба вивчити зміст «образа», типа, як він утворюється, еволюцію окремих моментів його психіки через переживання та усвідомлення. Нарешті, потрібні фізіологічні дослідження впливу кіна на дітей, що можуть дати певні корективи використання дітьми кіна. Тут, насамперед, треба дослідити вплив кіна на очі, нервову систему тощо.

Отже, коли експериментування на виробництві е шкідливе, науково-громадська дослідча робота потрібна, щоб розв’язати проблеми нормальної продукції дитячих фільмів.

В цій статті коротко подаємо наслідки дослідження інтересів дитини-глядача в кіно.

Разом через дослідження переведено 370 учнів сьомих груп трудшкіл м. Київа (49% хлопчиків, 51% дівчаток). Школи були так центральні, як і околишні з різноманітним оточенням. За віком найбільше було дітей 15 років (35%), далі 14 років (27,8%), 16 років (26,7%), 13 років (51%), 18 років (4%), 17 років (1,1%) та 19 років (0,3%).

За соцстаном найбільше було службовців (36%), далі робітників (33,0%), кустарів (13,5%), селян (9,2%), інших (8,3%).

Статьові групи були рівномірно представлені в різних соціяльних групах, лише дівчаток-селянок та інших було майже вдвічі менше, ніж хлопчиків.

Цікавий матеріял про частоту відвідування дітьми кіна:

Хлопчики всіх соціяльних груп одвідують кіно переважно раз на тиждень, крім групи селян; ці діти бувають у кіні переважно менше як раз на місяць. Дівчата одвідують кіно найчастіше раз на два тижні, крім групи службовців, де діти бувають найчастіше щотижня. Значна кількість дітей буває в кіні більше як раз на тиждень, особливо діти-хлопчики робітників та кустарів. Отже, половина всіх дітей бував щотижня, а то й частіше в кіні.

Серед інтересів до ріжних мистецтв інтерес[54] до кіна в найміцніший. Він охоплює 80,9% дітей. З 6-ох дітей — 4-м найбільше подобається кіно. Найбільш абсолютний він у хлопчиків-кустарів: 96,2%.

54. Класифікація засобів мистецького впливу — значно трудніше питання, що потрібує окремих досліджень.

Серед інших мистецтв найбільше подобається дітям драма (50,7%), опера (49,4%), цирк (44,8%), концерти (25,5%) та ляльковий театр (2,9%).

Інтерес до драми у дівчаток робітників стоїть на другому місці зараз за інтересом до кіна, але майже рівний з ним.

Концерти найбільше подобаються дівчаткам службовців.

Цирк найбільше після кіна подобається дітям робітників, кустарів та селян.

У селян та у робітників е збільшений проти інших груп інтерес до лялькового театру (6,4%–5%).

Концерти майже рівномірно подобаються усім групам, крім групи дівчат селян, де інтерес до них зменшується.

Які саме типи фільмів найбільше подобаються дітям?

Отже, найбільше подобаються дітям майже всіх соціальних груп комедійні фільми[55]. Лише діти селян та кустарів — хлопчики зазначають на першому місці революційні фільми. На другому місці зазначають спортивні фільми дівчата службовців та хлопчики службовців та робітників. Кустарі та селяни на другому місці зазначають комедійний фільм.

Найменшою популярністю користується науковий фільм. Детективний фільм значно більше подобається дівчаткам, ніж хлопчикам, особливо серед службовців. У цій самій соціальній групі салонний фільм притягує значно більшу увагу дівчат ніж хлопців, крім групи кустарів, де інтерес хлопчиків до цих фільмів підвищений, порівнюючи з дівчатками. Спортивні фільми подобаються обом статям майже нарівні, крім кустарів, де інтерес серед дівчаток значно зменшений.

Найбільше побутові фільми подобаються дітям робітників — дівчаткам. Мультиплікації більше подобаються хлопчикам, ніж дівчаткам.

Переходимо до конкретних ситуацій у фільму. Як вже зазначалося інтерес до фільму збуджується в значній мірі через механізм безумовних рефлексів, інстинктів. В кожному фільмі можна простежити гру цих чинників та вплив їх на психіку. глядача. Багато несвідомо інстинктивних чинників агресивного характеру увіходить до ситуації комедійних фільмів, але детальне розроблення цих ситуацій може правити за матеріял до окремого дослідження через свою складність. Ситуації, де за чинник дії править складний рефлекс, у мистецтві застосовуються завжди через їх специфічні особливості. Дійсно, роздратовання сприйняте від безумовного подразника викликав емоційну реакцію без попереднього обмірковування. Значна частина вчинків належить до безумовних, часто ми намагаємося ці вчинки вважати за обмірковані. 6 велика різниця між рефлексами тварин та людини. Коректура впливає на ці рефлекси, пом'якшує їх, ускладнює їх, викликає великі відхилення в різних людей. Решта енергії, що їй не дозволено виявитися безпосередньо у вигляді чисто безумовного вчинку, або витісняється, або сублімується у вищі форми. Багато рефлексів завжди зв'язано з почуттям, отже доводиться базувати розвиток сюжету на грі цих рефлексів, виявлених різною мірою, щоб викликати в глядача те чи інше почуття. Діти зазначають, що вони ідентифікуються з персонажами фільмів та намагаються робити вчинки, подібні до тих, що вони бачили у фільмі, головне спортивні та трюкові. Подаємо розподіл інтересу дітей до тих чи інших ситуацій.

Найбільше приваблює хлопчиків ситуація таємниць (службовців), боротьби за правду (робітників, кустарів), історичні події (селян).

Дівчаток найбільше приваблюють гарні обличчя, краєвиди, кохання, товариські взаємини, допомога та жалість.

Не подобається хлопцям, коли їдять та хтось збагачується, взаємини між батьками та дітьми.

55. Класифікація фільмів — недосліджене науково питання. Трафаретна, класифікація не відповідав елементарним вимогам, проте доводиться її вживати, поки не вироблено науково-витриманої.

Дівчатам не подобається теж як їдять та збагачуються (крім селянок). Ситуації ставлення до дітей подобаються дівчатам (теж крім селянок).

Між інтересами до певних ситуацій у різних соціяльних груп є тісний зв'язок. Найвищий зв'язок є між групами робітників та кустарів (+0,80) робітників та службовців (+0,71), робітників та селян (+0,63), далі є зв'язок між інтересами кустарів та селян (+0,61), службовців та кустарів (+0,59). Найменший зв'язок між інтересами службовців та селян (+0,33).

Переходимо до питання, які саме фільми найбільше подобаються дітям.

Серед фільмів, що дуже подобаються дітям, є такі, що їх негайно треба зняти з репертуара: це — Акули Нью-Йорка, Будинок зненависти, Чорний конверт. Велика кількість інших фільмів теж не може дати нічого корисного дитині-глядачеві. Тим більше треба працювати над спеціяльними дитячими фільмами; взявши до уваги, якого типу фільми особливо подобаються дітям, та ретельно скори-стати цей досвід.

Цікаво, що діти не зазначили ні одного дитячого фільму.

Які літературні твори хотіли б побачити діти на екрані. Діти перераховують понад 300 назв. літературних творів, що хотіли б бачити їх на екрані.

Серед інших творів діти називають такі: Стенька Разин, Король Мідас, На дні — Лондона, Вишневий сад, Машина часу, 100%, В людях — Горького, Страчене життя, Горе от ума, Під гнітом інквізиції, Перші люди на місяці, Білий Клик, У істоків річки — Кервуда, Жан-Крістоф, Чапаєв, Ліс у вогні, Андрій Кожухов, Кармелюк, Хатина дядька Тома, Напередодні — Тургенєва, Бронепоїзд 14-69, Залізний потік — Серафімовича та інші.

Помітно протиріччя між фільмами, що найбільше подобаються, та творами, що бажано було б побачити на екрані. Між фільмами, що дітям подобаються, майже нема переробок літературних творів. Як відомо, сюжет літературного твору потрібно оброблювати мовою кіно-образів — часто від нього мало що залишається.

Яке загальне уявлення лишається від особливостей дитячих інтересів ?

Дітям подобаються фільми, де ситуація ввесь час напружена, де розгортається велика боротьба різних сил, здебільшого несвідомих, герой перемагав всі перешкоди, що ставить йому ворог, стихія або випадок. Діти також з задоволенням дивляться комедійні ситуації. Дія розгортається на тлі різноманітної природи, фантастичних, як сон. речей, що хутко змінюються та ведуть героя серед різних небезпек до перемоги. Постав потреба, насамперед, виявити особливості фільмів, що найбільше подобаються дітям, вивчити трагічні та комедійні ситуації; цей досвід застосувати до конструювання дитячих фільмів, треба взяти на увагу всі драматургічні, технічні та ідеологічні основи кіно-продукції та намагатися найбільшою мірою перевести енергію з ріжних річищ до річища найвищої форми енергії — соціальної.

Треба стежити, як відбивається на психіці дитини хвилювання й за потребою розряджати вплив фантастики відповідною педагогічною роботою.

Шлях освіти. 1929. № 7(87). Липень. 106–114.

П. Косячний

ЗА ДИТЯЧИЙ ФІЛЬМ!

Історія дитячого фільму надзвичайно молода. Молода вона і віком, але ще молодша тими надбаннями, що вона їх на сьогодні має.

Явище це не випадкове, і виникло воно в наслідок відповідного ставлення до цієї важливої проблеми так з боку всієї кінематографії, як і педагогічних закладів та громадськосте особливо кінематографічної й педагогічної.

Зокрема, українська кінематографія перший і єдиний дитячий фільм — «Марійку» — випустила 1925-го року

Здавалось би, що наступні за цим роки повинні були бути роками певного зламу і рішучого поступу вперед тим самим через кількісні й якісні покажчики довести, що справа дитячого фільму вже посіла належне місце. Проте цього, на превеликий жаль, ми не спостерігаємо.

Так 1926 року зовсім не випущено дитячих фільмів; 1927-й рік дав: «Трьох», «Івася й Месника» і «Безпритульних»; 1928-й рік: «Пригоди полтинника»; 1929 рік: «Газетярів», «Шкідника» та «Сам собі Робінзон» і, нарешті, 1930 року виходять: «Хлопчик з табору», «Визволення» і «Право батьків».

Коли б мова йшла про кількість, то треба було б зробити висновок, що жодного прогресу тут нема, а, навпаки, подібні коливання з року в рік свідчать про відсутність певного твердого настановлення щодо зросту питомої ваги дитячого фільму в загальному виробничому процесі кінематографії. Вихід же в світ цих фільмів пояснити інакше як випадковістю, самопливом і, в незначній мірі, зацікавленістю окремих осіб — це можна.

Дитячий фільм на виробництві на жаль, розглядався як «примусовий асортимент», при чому це в рівній мірі стосується так художніх робітників, як і окремих керівників.

Перших доводилось примушувати до цієї, на їх погляд «не мистецької», «несерйозної» роботи, а другі, ставлячись до цього фільму, як «дешевого», — пускали його в роботу, розглядаючи такі постави, як спосіб зниження пересічної собівартости виробництва.

Саме ж головне, що вже доведено практикою, це те, що до постави йшли переважно самоплинні сценарії без будь-якого попереднього настановлення від сценариста і; здебільшого, поза межами тематичного пляну, — а це знову ж свідчить, що певного спрямовання і рівноцінного ставлення як до інших художніх фільмів — тут не було.

І все це було в наслідок легковаження справи дитячого фільму, бо ж ніхто не хотів зрозуміти, що будувати дитячий фільм незрівнянно складніше, ніж фільм для до рослих.

Через те ставлення таке призводило до того, що добір колективу, який повинен був працювати над дитячим фільмом, був випадковий, що об'єднання його йшло не за принципом усвідомлення завдань, що перед ним ставились, не за принципом обізнання цього колективу з елементарними засадами радянської педагогіки, а за загальним трафаретом, що його спостерігаємо часто-густо на виробництві.

Режисер, що перебував в резерві за браком сценарія для «художньої» постави, режисер-початківець і наявність сценарія, — правили часто за вирішальний чинник для фільмування відповідних сценаріїв, для творення дитячого фільму, педагогізація ж кадрів, створення умов кваліфікації цих кадрів через щільно пов'язану співпрацю з науково-дослідницькими педагогічними й педологічними установами — до останніх часів залишилась практично майже не розв'язаною.

Питання закріплення цих кадрів на такому найважливішому фронті і спеціялізація їх навколо створення дитячого фільму. — ще й досі потребують остаточного практичного здійснення.

Отже, зовсім не дивно, що раніш випущені фільми мають цілу низку принципових помилок, так з ідеологічного, як і політичного боку, в більшості незадовільні.

Якість цих фільмів цілком пропорційна ставленню до них і це повинні усвідомити всі, хто працює, або бажає працювати над дитячим фільмом.

Коли перед собою не ставити завдання глибокої аналізи випущених фільмів (про це слід окремо писати), а лише схематично уявити собі їхню тематику, основний сюжетний кістяк і основне спрямовання цих фільмів, — кращого доказу для попереднього твердження не потрібно — майже жодний фільм не відповідає ідеологічним і педагогічним вимогам сьогоднішнього дня.

Не повторюючи змісту перелічених раніш картин, — треба зробити єдиний можливий висновок, а саме, що більшість з них будувалась на індивідуальних пригодах хлопчика, або дівчинки майже цілком ізольованих від оточення, без розкриття справжнього характеру економічних клясових взаємовідношень, без показу сучасного бурхливого життя

Візьмемо для прикладу деякі з них: «Марійка» — дівчинка опиняється в місті і через цілу низку особистих пригод стає жертвою визиску злочинних елементів; «Пригоди полтинника» — сама назва вже дає відповідь; «Івась та Месник — пригоди хлопчика, що з своєю собакою допомогав Червоній Армії, або всім відомий «Сам собі Робінзон» — пригоди хлопчика, що начитався пригодницької літератури і подався в мандри до Америки.

Вже цього досить, щоб зробити висновок про абсолютно невірний акцент на окремих героях, на інтригах, на індивідуальній боротьбі. Все це можна пояснити лише неусвідомленістю сьогоднішніх вимог до дитячого фільму.

Сучасне життя остільки різноманітне, остільки збагачене фактами, що воно не тільки ставить перед нами зовсім нові вимоги, а й є цілинним могутнім матеріялом для відтворення його в фільмах, в мистецтві взагалі.

Тому абсолютно шкідливим і неприпустимим є шукання якихось заялозених сюжетів минулого і штучне перенесення їх в сучасну дійсність.

От чому проблема клясового спрямовання в наших фільмах ще й досі не знайшла свого місця, ще не стала за перший, обов'язковий чинник тематичного і ідеологічного змісту та настановлення в дитячих фільмах, от чому з цього треба робити негайно висновок для дальнішої роботи.

Розв'язуючи проблему дитячого фільму, як чинника виховання молодого покоління, треба не забувати, що це виховання будується на клясових засадах і є комуністичним вихованням.

З цього і виникає основна задача, щоб фільм був просякнутий ідеєю виховання борця за соціялістичне будівництво, борця, що з величезним піднесенням і свідомістю продовжував би дальшу боротьбу за нове соціялістичне життя.

Щоправда, вже на сьогодні, через цілу низку вжитих заходів так з боку керівних органів, громадськосте як і самої кінематографії, — справа дитячого фільму з мертвої точки зрушена, вже в основному намічено певні шляхи, якими йтиме створення дитячого фільму, вже організовуються певні кадри, утворюється громадське оточення і зацікавленість, вже винайдено навіть

і організаційні форми (Юнсектор). Все це вірно, потрібно і гарантує піднесення цієї важливої справи на принципову височінь.

Але вже й тепер не без окремих симптомів негативного порядку, які потроху виявляються в гонитві за кількістю за рахунок основного — якости художньої й цінности ідеологічної.

Від цього треба застерегати окремих товаришів. їм треба довести, що основне завдання це — якість, це — створення «першого дитячого фільму», що правив би за зразок, на який можна було б рівнятись під час подальшого кількісного розгортання виробництва дитячих фільмів.

На сьогодні дитячий фільм вийшов переможцем і посів в виробничому пляні директивну 25% питому вагу.

Тому, щоб не здискредитувати цього величезного почину, нам треба всю увагу переключити на якість. Це повинні усвідомити робітники, які будуть працювати і працюють над дитячим фільмом. І коли 4 художніх дитячих фільми, що мають бути вироблені цього року, окремих товаришів кількісно не задовольняють — навіть при звуженому загальному пляні виробництва, — то ці товариші забувають, що такі теми, як «За політехнічну школу», «Діти в боротьбі за новий побут», а ще більш важливі «Червонопрапорний Комсомол — застрільник виробничих взаємин» або «Молодь в соціялстичній реконструкції села» — повинні бути епохальними фільмами і навколо творення цих фільмів треба скупчити величезну увагу і зацікавленість всіх тих, хто органічно хоче приймати участь у творенні юнацько-дитячого фільму. Ті теми повинні бути іспитом для всіх художньо-творчих сил юнсектору та їх організаторів.

А коли ще додати, що біля 20 тем за шкільно-дитячим розділом тематичного пляну має бути вироблено цього року, то стане ясним, що основним гаслом на сьогодні є якість, а не кількість і до здійснення цього гасла — треба закликати всіх.

Лише в усвідомленні завдань, шляхів їхнього здійснення і відповідальному ставленні до цих завдань — полягає запорука перемоги.

Кіно. 1931. № 4. Лютий. С. 4.

ДИТЯЧИЙ ФІЛЬМ — В ЦЕНТР УВАГИ

Жорстока клясова боротьба, посилення опору капіталістичних елементів за доби соціялістичної реконструкції просякають і на фронт комуністичного виховання дітей. Клясовий ворог намагається, борючись проти марксо-ленінської педагогіки, проти настановлень партії в галузі комуністичного виховання мас дітей, просунути цілі правоопортуністичні системи у загальну ланку виховання, намагається залишити школу на старих словесно-схоластичних методах навчання, відірвати навчання від соціялістичної практики, або, як це роблять ліваки, цілковито занедбують ролю школи, проповідують теорії «відмирання школи», перетворюючи школу на цех заводу, невірно розуміючи загальновідоме ленінське настановлення: «Без ясного розуміння того, що тільки точним знанням культури, створеної усім розвитком людства, тільки переробленням її можна будувати пролетарську культуру, без такого розуміння нам цього завдання не розв’язати».

Партія, історичною ухвалою з 5 вересня дала жорстоку відсіч правоопортуністичним та лівацьким викривленням лінії будівництва радянської школи.

На боротьбу за реконструкцію радянської школи на рейки політехнізму, на боротьбу за скерування дитячих мас річище опанування основ наук, — фізики, хемії, географії, — на боротьбу за виховання в дусі комунізму мільйонних мас дітей, на боротьбу проти будь-яких викривлень лінії партії більшовиків ми мусимо переключити всі засоби виховання мобілізувати їх так, щоб вони були в руках варті, робітничо-колгоспних мас надійною виховною зброєю.

З поміж цілого ряду засобів комуністичного виховання дітей, кіно — це найпоширеніше та найвпливовіше з мистецтв, — треба якнайкраще використати з метою розв'язання завдань соціялістичного виховання.

Перед кінематографією стоїть у всій своїй широчині проблема, створення високоякісного, наснаженого ідеєю боротьби пролетаріяту за остаточне збудування соціялізму, художнього дитячого фільму.

За довгий період роботи радянської кінематографії ми ще й досі не маємо таких фільмів, що допомагали б більшовицькій партії, комсомолу, як керівнику піонерських лав, виховувати більшовицьке покоління. Ми ще не маємо кіно-творів, що показали б процес клясового формування нових людей, не маємо кіно-творців, що мобілізували б дитячі маси на завдання боротьби за якість навчання, не маємо фільмів, що показали б дітей трудящих капіталістичних країн, що задихаються в лабетах кризи і т. д.

Можна, не помилившись, сказати, що увесь попередній доробок радянської кінематографії в галузі художніх дитячих фільмів, цілковито не може виконувати тих виховних функцій, що постали натепер, за добк соціялістичної реконструкції.

Що ми маємо з дитячих художніх фільм в українській кінематографії? А ось що:

«Марійку» (вип. 1925 р.); «Івася й Месника»[56], «Трьох», «Безпритульних»[57] — 1927 р., «Пригоди полтинника»[58] — 1928 р.; «Газетярів»[59], «Шкідників»[60], «Сам собі Робінзон»[61] — 1929 р.; «Хлопчика з табору»[62], — 1930 р.; «Боротьбу продовжується»[63], «Дітей шахтарів»[64] — 1931 р.; «Рік народження — 1917»[65] — 1932 р. У 1932 році, крім фільму «Рік народження 1917» — незабаром будуть готові «Люлі-люлі дитино» — реж. Л. Френкеля та «Ви склали іспит» реж. Григоровича.

Ми не маємо тут на меті детально аналізувати усю цю продукцію, бо не ставимо цього собі за завдання, але скажемо, що всі фільми за винятком «Діти шахтарів» режисера Одеської комсомольської кіно-фабрики т. Маслюкова та «Рік народження 1917» реж. Бодіка[66], побудовано на кшталт дешевого, низької ідеологічної якости, пригодництва, авантурництва, «червоної романтики».

56. «Івась і "Месник"» (1927, реж. А. Лундін). — *Прим. упор.*
57. «Беспритульні» (1927, реж.: Д. Ердман, Я. Геллер). — *Прим. упор.*
58. «Пригоди полтинника» (1928, реж. А. Лундін). — *Прим. упор.*
59. «Газетярі» (1929, реж. К. Болотов). — *Прим. упор.*
60. «Шкідник» (1929, реж. К. Болотов). — *Прим. упор.*
61. «Сам собі Робінзон» (1929, реж. Л. Френкель). — *Прим. упор.*
62. «Хлопчик з табору» (1930, реж. О. Штрижак). — *Прим. упор.*
63. «Боротьба продовжується» (1931, реж. Л. Луков). — *Прим. упор.*
64. «Діти шахтарів» («Корінці комуни», 1932, реж. О. Маслюков). — *Прим. упор.*
65. «Рік народження — 1917» (1932, реж. Л. Бодик). — *Прим. упор.*
66. *Бодик Лазар Зусьевіч* (1903–1971) український режисер. Навчався в Київському ін-ті народного господарства та Київському політехнічному ін-ті. Працював пом. реж. в т-рах. З 1924 — асист. реж. на Одеській к/фабр. З 1929 — на Київській к /к/фабр. З 1946 — реж. Київської к/ст науково-популярних фільмів. — *Прим. упор.*

Низький, ідейно-політичний рівень цих дитячих художніх фільмів, низька їхня якість пояснюються тим, що творення фільмів для дітей не йшло в ногу з тими завданнями комуністичного виховання та методами, що були актуальні на той час.

Творці цих фільмів не опанували марксо-ленінської педагогіки, до творення дитячих художніх фільмів ставилися як до чогось нижчого, аніж художній фільм для дорослих,, творити дитячі художні фільми часто-густо на кіно-виробництвах доручали слабшим режисерам, не розумівши всієї складности й відповідальности творення дитячого фільму. Тільки за останніх півтора роки з організацією Юнсектору при ЦУ тресту «Українфільм», з організацією Комсомольської кіно-фабрики, що продукуватиме й уже продукує дитячі фільми, намітився рішучий злам у боротьбі за створення високоякісних дитячих художніх фільмів.

Які ж завдання ми ставимо перед дитячим художнім фільмом?

Тов. Косарев на II пленумі ЦК ЛКСМУ сказав: «Молодое поколение каждой эпохи имело своего героя, которому, стремилось подражать. Разные эпохи порождали разных героев. Вот такие собирательные типы, на которых хотелось бы походить, с которых стремилась брать пример, которым старалось подражать молодое поколение, и описывала классическая литература прежних времен».

«Пролетарская литература должна создать собирательные типы героев социалистической стройки и классовой борьбы, которые владели бы умами всех миллионов молодых трудящихся, с которых они могли бы брать пример». Треба вважати, що ці завдання, що їх поставив Ленінський комсомол, в особі одного з своїх керівників тов. Косарева перед пролетарською літературою, е провідні й для дитячої художньої літератури, так само й для кінематографії, що дає художні дитячі фільми.

Буржуазна література як російська, українська, а надто закордонна, дала цілий ряд художніх, пригодницьких творів, де змальовуються надзвичайні пригоди дітей (цих дітей клясово не, диференціюємся) та буржуазні їхні стремління. Буржуазія Заходу, так і колишньої царської Росії за доби свого розвитку, піднесення змальовує в реалістичному пляні пригоди дітей, різні перипетії їхніх переживань з тим, щоб, провівши крізь огонь, воду й мідні труби дану дитину, вкінці нагородити її теплим притулком, ніжним піклуванням добрих «сердобольных» людей, що виховують з цієї дитини гарного, «чесного» крамаря, прикажчика у своєму підприємстві, виховують гарного ділка й зрештою остання йому нагорода, коли виростає, жінка. (Чарлз Діккенс — «Олівер Твіст», «Домбі й Син», Марк Твен — «Пригоди Тома Сойєра», «Пригоди Гека Фінна»; в Росії — твори Чарської, Лукашевич).

Буржуазна література творила типи буржуазних дітей, що їх наслідували нові покоління дітей не тільки буржуазних, а й дітей пролетарів.

Отож, перед кінематографією по лінії творення художніх дитячих фільмів стфіть завдання показати в яких соціяльних умовах твориться позитивний, тип соціялістичного будівника, дати збірний тип пролетарської дитини, що веде перед у навчанні, що бере активну участь у громадській роботі, і що є зразкова у своїй поведінці для інших дітей. Дитячий фільм мусить на основі марксо-ленінської творчої методи розкривати Ечфед дітьми соціяльну дійсність, наснажувати ентузіязмом, волею до ще впертішої боротьби за опанування й перероблення культури, що її надбало людство протягом тисяч років свого існування з тим, щоб стати комуністом, будівником безклясового суспільства, у дитячому фільмі треба дати таких дітей, таких типів, щоб кожна дитина сказала — я хочу бути таким. Буду вдарником учби, буду комуністом.

А на сьогодні ми маємо дитячі художні фільми, що в переважній більшості показують походи з «барабанним боєм», прапорами піонерів, школярів, фільми, що не мобілізують дитячу

масу, не електризують її, не показують конкретних живих клясово розкритих дитячих позитивних типів, щоб їм наслідувала дитяча маса.

Ми маємо зразки таких художніх дитячих фільмів, що невірно, за лівацькими настановами змальовують роботу піонерської організації, радянську школу й безперечно такі фільми не можуть виконувати функції тих завдань, що їх ми накреслили перед дитячим художнім фільмом.

Спинимось на фільмі «Рік народження 1917», що його закінчив фільмуванням у квітні цього року режисер Київської кіно-фабрики т. Бодік.

«Рік народження 1917» мав на меті показати «боротьбу за промфінплян» піонерської організації. Цей, зразу взятий лівацький курс послідовно в художніх образах і реалізується.

Це настановлення цілковито суперечить настановленням комуністичної партії, ленінського комсомолу.

«На данім етапі основне завдання піонерських організацій — це боротьба за школу, за якість навчання». В програмі партії написано, що —

«Школа повинна бути не тільки провідником принципів комунізму взагалі, а й провідником ідейного, організаційного, виховного впливу пролетаріяту напівпролетарські шари трудящих мас з метою виховати покоління, здатне остаточно встановити комунізм».

«Від того, як піонерські організації зможуть увімкнутися в боротьбу за знання, за школу, залежить виконання піонерською організацією завдань, що перед нею стоять. Піонерські організації повинні стати ватажком дитячих мас у боротьбі за якість знань». (З доповіді т. Є. Лещінера на III пленумі ЦК ВЛКСМ).

Щоб включитися в боротьбу за перебудову школи, за здійснення ухвал ЦК ВКП(б) піонерська організація мусить перебудуватися. В ухвалі III пленуму ЦК ВЛКСМ зазначено:

«Найголовнішим завданням піонерського руху в даний момент є мобілізація маси дітей і насамперед піонерів на боротьбу за опанування знань, за піднесення культурно-політичного рівня покоління, що підростає».

Як же режисер Бодік у фільмі «Рік народження 1917» показує участь піонерорганізації у здійсненні найголовніших завдань, поставлених партією перед радянською школою, у здійсненні завдань, що їх поставив комсомол-керівник перед піонерськими організаціями?

Фільм, за ліво-опортуністичними рецептами подає роботу піонерської організації, піонерська організація ставить ч за найголовніше завдання своєї роботи не поворот лицем до школи, не боротьбу за якість учби, не за опанування основ наук — фізики, хемії, географії, рідної мови, — а боротьбу за промфінплян.

Зміст цього фільму такий.

Кіно. 1932. № 7/8. С. 8–9.

Л. Балацька

ОГЛЯД ДИТЯЧИХ ХУДОЖНІХ ФІЛЬМІВ

Радянська кінематографія в 1935 році святкувала 15-річний ювілей свого існування. Наша кінематографія має великі досягнення, які говорять про її нечуваний зріст. Ювілейний подарунок фільм «Чапаєв» є справжня гордість нашого мистецтва взагалі.

Ми маємо досягнення, правда значно менші, і в дитячій кінематографії.

Дитячий кінофестиваль в столиці України та в інших областях зміцнив зв'язок кінороботників з батьківською педагогічною громадськістю, і з самими дітьми, показавши ту невелику кількість фільмів, високої художньої якості, які створені останнім часом для дітей.

Дитячий кінофестиваль мав завдання «посилити боротьбу за створення для дитячого екрану здорових, цікавих і захоплюючих фільмів, подібних до «Чапаєва», які виховують в комуністичному дусі нашу зростаючу бадьору, здорову більшовицьку зміну» (П.П. Постишев).

ЦК КП(б)У в своїй травневій постанові (1934 рік) про художнє-обслуговування дітей приділяє велику увагу кіноранкам.

Кіно, як «найважливіше з мистецтв» (Ленін) відограє велику роль в загальній системі комуністичного виховання дітей. З ініціативи кращого друга дітей П.П. Постишева на Україні створені дитячі кінотеатри та виділені дитячі кіносеанси по всіх кінотеатрах. От чому питання про художні дитячі фільми досить актуальне. Природно постає питання, які фільми ми маємо та якої вони якості?

Загальна кількість художніх фільмів, які створені для дітей, невелика. Всього нараховуємо біля 50 назв. Кількість копій також незначна. Для дитячих екранів (дітей старшого і середнього віку) ми використовуємо також найкращі фільми для дорослих, як от «Панцерник Потьомкін», «Зустрічний», «Чапаєв», «Юність Максима» і інші, що мають велике виховне значення, показуючи нашим дітям героїчне минуле, виховуючи в них любов до нашої соціалістичної батьківщини.

Лише останнім часом для дітей створено невелику кількість доброякісних фільмів, як «Партизанська донька» (середній і старший вік), «Новий Гулівер»[67] (середній і старший вік), «Рвані черевики»[68], «Найбрудніший» (молодший вік). «На місяць з пересадкою»[69], «Розбудіть Леночку»[70]. Треба сказати, що тільки недавно почали робити фільми, орієнтуючись на певний вік. Вся ж попередня продукція розраховувалась на дитину взагалі.

67. «Новий Гулівер» (1935, реж. О. Птушко). — *Прим упор.*
68. «Рвані черевики» (1933, реж. М. Барська). — *Прим упор.*
69. «На місяць з пересадкою» (1935, реж. М. Лебедєв). — *Прим упор.*
70. «Розбудіть Леночку» (1934, реж. А. Кудрявцева). — *Прим упор.*

У відомій постанові ЦК ВКП(б) про видання дитячої літератури констатується, що «игнорирование специфических запросов детей, трафаретность, схематизм изложения, а часта халтура и невежество в литературном изложении и художественном оформлении детских книжек, отсутствие переизданий классической детской литературы — вот основные недостатки, характерные для работы по изданию книг для детей».

Така характеристика цілком стосується і всього фонду фільмів для дітей.

На ділянці дитячої кінематографії ми мали також прояви класово-ворожих теорій, зокрема протаскування контрреволюційної націоналістичної контрабанди (фільм «Люлі, люлі дитино», «Червона хустина», «Пригоди полтинника»[71]).

Були періоди, коли режисери захоплювались певною тематикою. Таке було захоплення і темою про безпритульність, що позначилось на значній кількості фільмів («Одірвані рукава»[72], «Золотий мед»[73], «Безпритульні»[74], «Хлопчик з табору»[75], «Газетярі»[76] і ін.). В основному — це фільм виробництва 1928 року.

Жодний з названих фільмів не узагальнює, не відображає ніякою мірою того, що діється в житті, як виховується нова людина. Художня вартість їх низька. Автори фільмів у висвітленні побуту безпритульних припускаються помилок. Наприклад, безпритульні самі намагаються організувати комуну («Газетярі»). Методи виховання в комуні («Хлопчик з табору») тісно переплітаються з методикою націоналіста Соколянського (дресура). У фільмі «Золотий мед» ми також маємо шкідливу, невірну настанову. Фільм розповідає про життя трудової комуни дітей та підлітків безпритульних. Фінансові справи комуни кепські. Голова комуни їде до міста і привозить ухвалу: «Комуну ліквідувати, дітей перевести до дитячого будинку, або перевести на держрозрахунок» (замість — госпрозрахунок). Отже організація, де був Богданов (голова комуни), не розв'язала по суті питання. Намічено два можливі варіанти і ухвалу про долю дітей дозволяють зробити самим дітям. Ряд кадрів у фільмі нагадують «Путьовку в життя».

Часто в фільмах про безпритульних протиставляють їм дітей організованих, піонерів, але показують їх нудно, сіро. Жодний із згаданих фільмів не можна назвати фільмом про перевиховання людини в нашій країні. Дитяча література має твір «Республіка Шкід» — одну з перших книг тієї епопеї, яка відбувалася на наших очах на Біломорському каналі.

Діти, між іншим, під час кінофестивалю висунули думку про потребу виготувати кінофільм з життя безпритульних на матеріалах, книжки «Республіка Шкід». Але подібних фільмів поки що нема.

Відбиток ворожої нам антиленінської «теорії відмирання школи» ми мали і в нашій дитячій кінематографії, зокрема в фільмах «Право батьків»[77], «Їх вулиця»[78], «Людина без футляра»[79]. В них невірно висвітлена робота нашої піонерорганізації, школи. Теоретики «відмирання школи» дійшли до висновку, що діти повинні вчитись на своєму життєвому досвіді. Ці викривлення були і в дитячому комуністичному русі, коли, майже цілком, весь зміст роботи зводили до виконання практичних завдань: збір утилю, розповсюдження позики, допомога підприємству у виконанні промфінплану тощо. В такому плані показували і наших кращих дітей.

71. «Пригоди полтинника» (1929, реж. А. Лундін). — *Прим упор.*
72. «Одірвані рукава» (1928, реж. Б. Юрцев). — *Прим упор*
73. «Золотий мед» (1928, реж.: М. Берсенєв, В. Петров). — *Прим упор.*
74. «Безпритульні» (1928, реж.: Д. Ердман, Я. Геллер). — *Прим упор.*
75. «Хлопчик з табору» (1929, реж. О. Штрижак). — *Прим упор.*
76. «Газетярі» (1930, реж. К. Болотов). — *Прим упор.*
77. «Право батьків» (1930, реж. В. Строєва). — *Прим упор.*
78. «Їх вулиця» (1930, реж. Я. Геллер). — *Прим упор.*
79. «Людина без футляра» (1932, реж. В. Строєва). — *Прим упор.*

Наклепом на нашу піонерорганізацію є фільм «Їх вулиця» (виробництво 1930 року). Зміст фільму — втягнення неорганізованих дітей в піонерський рух. Хлопчик Власик, який у фільмі має бути показаний неорганізованим, по суті завойовує симпанії у глядача. Власик не товаришує з піонерами, бо йому скучно з ними. Власик-любить батька п'яницю. Вони товаришують. Власик бореться з пияцтвом батька. Він ховає від нього горілку. У фільмі є кадри, де піонерзагін вирушив іти збирати утиль. Йдуть піонери чинно, з прапорами… Діти-глядачі під час сеансу подають репліки: «Ось дивись, піонери когось ховають»… В той час, коли піонери йдуть збирати утиль, Власик з батьком іде полювати.

Піонери ніколи не грають, це їм ніби чуже, вони «ідейні» і «беруть участь» в соцбудівництві, а Власик грає з дітьми в «Білих і червоних» й таке інше. І після перегляду фільму — дивно незрозуміло, чому ж Власик вступає до піонерорганізації.

Подібне у фільмі «Право батьків». Центральна фігура — «принципіальний піонер» провадить боротьбу проти старих методів виховання, намагається організувати піонеркімнату. Режисер фільму переоцінив можливості дітей. Діти на чолі з «принципіальним піонером влаштовують загальноміську демонстрацію з гаслом «За нові форми виховання дітей». Дорослі ж пасивно споглядають, як активно борються їх діти. Фільм «Людина без футляра» дає невірну настанову на скасування теоретичного навчання і перетворення школи на «цех заводу». Лівацькі теорії знайшли собі місце також у фільмі про дошкільнят — «За четверту зміну»[80].

Ці ворожі радянській школі теорії переоцінювали можливості дітей, пропагували своєрідний дитячий авангардизм, який у тій чи іншій мірі виступає у фільмах «Івась та Месник», «Реванш»[81], «Бомбіст»[82], «Червоні дьяволята». Всі зазначені фільми зроблені на тему: «участь дітей у революційній боротьбі». Режисери вдалися до псевдоромантики, перекрутили «дійсність, історичні факти, загубили грунт під ногами і уяву про будь яку подібність матеріалу і факту. Це стосується фільмів «Івась та Месник» (1930 р.) і «Червоні дьяволята» (1932 рік).

«Героїзм» Бляхінських «Червоних дьяволят» дійшов до того, що вони беруть у полон самого батька Махна. У фільмі «Івась та Месник» хлопчик Івась виступає в ролі головного героя громадянської війни. Вороги настільки «дурні», що Івась легко попадає в штаб до білих і обдурює їх. Герої цих фільмів — авантурницькі, взяті вони з старої детективної повісті і перенесені до нашої дитячої кінематографії. Прояви деякого «авангардизму» залишилися і в фільмах «Реванш» та «Бомбіст».

Тема фільму «Бомбіст» (1931 рік) — участь дітей у громадянській війні. Спочатку режисер ніби хотів дискредитувати наївно авантурний авангардизм дітей, але не спромігся це зробити. Виявляється, що основний ворог, з яким борються білі, є Льонька. Дорослі в тіні. Діти діють самостійно без будь якого керівництва від дорослих. Беручи участь у громадянській війні, діти не відчувають жодних перешкод, все їм дається надзвичайно легко і швидко. Вони легко визволяють Льоньку спід арешту, відкрито нападають на озброєного білого офіцера і беруть його в полон. Справа доходить навіть до того, що Льонька один в штабі білих, розлютовано крутячи люстрою, наводить жах на двох озброєних білих офіцерів. Крім того, фільм виховує у дитячого глядача легковажне ставлення до ворога, затушковуючи ті дійсні труднощі, які довелось перемагати пролетаріатові в боротьбі з білогвардійцями та інтервентами.

Про участь дітей в революції 1905 року зроблено фільм «Солдатський син», режисер Лебедев. Не зважаючи на низку недоліків, фільм все ж таки один з кращих, що зроблені на цю тему. Тут показують дітям дитинство підлітка-робітника в царській Росії в 1905 р. У фільмі

80. «За четверту зміну» (1930, реж.: О. Швачко, Ю. Екельчик). — *Прим упор.*
81. «Реванш» (1930, реж.: О. Швачко, В. Журавльов). — *Прим упор.*
82. «Бомбіст» (1931, реж. В. Журавльов). — *Прим упор.*

добре подано образ хлопця, який разом з дорослими бере участь у революційній боротьбі. Фільм образно і добре знайомить дітей з минулим їх батьків. Відносно хороший фільм про участь дітей у громадянській війні: «Будьте такими»[83]. Проте, обидва ці фільми все ж надто довгі і стомлюють юного глядача.

Маємо кілька фільмів: на тему про участь дітей у класовій боротьбі за кордоном: «Фріц Бауер»[84], «Гаррі займається політикою»[85], «Драні черевики». Деякі з них зроблені за одним і тим же джерелом. Так обидва фільми «Гаррі займається політикою» і «Драні черевики» зроблені за книжкою Іркутова «Пан Брегес іде в відставку». Талановитий фільм режисера Барської «Драні черевики». Це фільм, де у високо художніх образах подано участь піонерів, дітей робітників Німеччини в тій боротьбі, яку провадять робітники проти експлоататорів. Фільм захоплює глядача, примушує його жити одними почуттями з показаними в ньому пролетарськими дітьми Заходу. Фільм має велике значення для інтернаціонального виховання дітей. Успіх фільму також полягає в чудовій грі дітей, починаючи з трьох років. Цей досвід роботи з дітьми мають вивчити всі робітники, які працюють в галузі дитячого кіно. «Драні черевики» — одно з найбільших досягнень радянської кінематографії в справі творення дитячих фільмів.

в низка фільмів застарілих, без виразної тематики, без чітких ідейно-творчих завдань. Фільм «Малі та великі» (1928 рік) застарілий, невірно висвітлює дійсність. Ідея фільму — боротьба дітей за дитячу кімнату в житлокоопі. Діти борються з спекулянтом, приватником, м'ясником. їх підтримує лише колишній голова житлокоопу. Зрештою збори жильців вирішують (?) питання, кому дати кімнату дітям чи спекулянту (?). Це фільм, де тло не має ніякої художньої цінності, і він мусить бути знятий з дитячого екрану.

Фільм «Сенька з мімози»[86] (1933 рік) зроблений за педагогічною консультацією Залужного, одного з представників так званої харківської педагогічної школи. Основний мотив фільму взято з книжки Сказбуша «С-186». Темою фільму є індивідуальне й колективне виховання: вихованню дітей в комуні залізничників протиставляється виховання сина Сеньки за старими методами у сім ї гр. Бойка — колишнього вчителя. З цим пов‘язана в фільмі задача моделювання. Діти комуни будують модель паровоза «С-186» до конкурсу юних техніків. Сенька теж працював у бригаді, але батько заборонив чому брати участь в ній. Сенька сам намагається побудувати модель паровоза, у нього нічого не виходить. Зрештою «проблема» розв'язана. Сенька тікає від батька і йде до комуни. Школа у фільмі фігурує лише в назві і взагалі править тільки за зручний фон для розгортання подій. Яка мораль фільму? Не берись сам, без бригади за моделювання, бо нічого з цього не вийде. Отже, мораль шкідлива. Питання індивідуального і колективного виховання вже розв'язане класиками марксизму-ленінізму і даремно режисер разом з консультантом робить невдалі спроби, шкідливо тлумачити це питання. Загалом, фільм сірий, нудний, художня цінність його також дуже мала.

Фільм «Я не маленький»[87] (1932 рік) зроблений за книжкою С. Розанова «Пригоди Травки». Книжка хороша, вона знайомить дітей із засобами зв'язку пересування. В приступній формі знайомляться вони з телефоном, телеграфом, автобусом, трамваєм, дізнаються чому рухається паровоз і т. д. Це є центральне в книжці. Сценарій змінює книжку, фільм гірший за неї. Режисер фільму не використовує могутніх засобів кіно, щоб показати дітям засоби зв'язку легко, приступно, образно. Головний мотив фільму інший. Дитсадок, до якого ходить хлопчик Травка,

83. «Будьте такими» (1930, реж.: А. Ай-Артян, В. Шестаков). — *Прим упор.*
84. «Фріц Бауер» (1930, реж. В. Петров). — *Прим упор.*
85. «Гаррі займається політикою» (1933, реж. Б. Шелонцев). — *Прим упор.*
86. «Сенька з мімози» (1933, реж. О. Маслюков). — *Прим упор.*
87. «Я не маленький» (1933, реж. А. Полунін). — *Прим упор.*

збирається їхати за місто дивитись справжній дирижабль. Травка ж їде з батьком окремо дивитись дирижабль, на день раніш. На вокзалі Травка загубив батька і їде сам. З ним трапляються різні пригоди і зрештою батьки знаходять Травку. Ось і все. Фільм має низку хиб.

Природно постає питання, чи є що хибне в тому, що Травка їде дивитись дирижабль з батьком, а не з дитсадком? В колективі дитячого садка Травка найбільш ініціативна, весела дитина і навпаки, вся решта дітей показані благопристойно, чинно. Дитячий садок показаний нудно, в ньому немає нічого цікавого. Діти весь час співають (найбільша кількість кадрів). Глядач безперечно з симпатією ставиться до «романтики індивідуальних пригод Травки», яку мав «розвінчати» фільм.

Фільм «Сам собі Робінзон» (1929 рік) показує, як під впливом пригодницької літератури, «Робінзона Крузо» виховується нездорове мрійництво, бажання втікти з дому, щоб самому пережити всі Робінзонові пригоди. Фільм зроблено у той час, коїли лівацькі теорії заперечували видання класичної літератури для дітей, як твір Даніеля Дефо — «Робінзон Крузо», фантастичну літературу Жюля Верна тощо. Поруч з дискредитацією «Робінзонади» фільм показує, але зовсім не цікаво, блідо, як провадиться туристична робота в школі.

В іншому плані збудовано новий фільм «Поліські Робінзони»[88]. Це фільм про юних натуралістів, які вирушили човном за експонатами для живого шкільного природничого кутка. Але ось Віктор і Мирон опинилися в незнайомій поліській місцевості в ролі Робінзонів. Мета фільму ознайомити юних глядачів з природою, зацікавити дітей її вивченням. З великою майстерністю зроблені кадри — сон Віктора — його мандрівка у сні серед велетенських печериць і полуниць. Проте, фільм має і низку хиб саме в тих місцях, де пригоди стають за самоціль (боротьба юних Робінзоніві з лісником і т. д.).

В дитячій літературі існує розмежування юних читачів на вікові групи. В кінематографії фільми дитячі робились з орієнтацією на учня взагалі. І лише останнім часом, дякуючи увазі керівництва ГУКФ, виник дошкільний фільм. В дитячій літературі для дошкільного і шкільного віку маємо літературу, незначну правда, яка характеризує окремі риси наших дітей в художній формі (Барто і інші). Вона показує недоліки дитини. Вона малює наших дітей з негативного боку, висміює їх, але не грубо, і тим самим заохочує дітей до боротьби з своїми негативними рисами. Такі досягнення ми маємо і в галузі дитячого кіно. Фільм «Найбрудніший» — веселий. Він у гротесковій формі доносить до дітей педагогічний задум. Цей фільм безперечно є вклад в нашу дитячу кінематографію. Це, без сумніву, цікава і вдала спроба.

На цю тему для дітей молодшого і середнього віку зроблено фільм «Розбудіть Леночку». Фільм хороший, проте, мав недоліки: в ньому штучно притягнуто епізоди низькопробного пригодництва А Особливо звертаємо увагу на епізоди: з «надбудильником», Леночка під плащем в авто. Прикраси надто штучні для того, щоб зробити фільм цікавішим. Це говорить про те, що режисери фільму частенько не знаходять відповідних художніх засобів, щоб яскраво, насичено передати глядачеві основну ідею без того, щоб притягати, як приправу, прикраси досить дешевого ґатунку. Це недоліки режисера.

Маємо лише один фільм «Одчайдушний батальйон» (реж. Угрюмов і Народецький), який мобілізує справжньою художньою мовою дітей на боротьбу за оволодіння основами наук. Хоч у ньому не зовсім вірно висвітлено педагога, проте це хороша картина і по суті є перший фільм про колгоспних дітей.

88. «Поліські Робінзони» (1934, реж.: Й Бахар, П. Молчанов). — *Прим упор.*

Найяскравішою ілюстрацією наших досягнень в галузі дитячої кінематографії є «Партизанова донька» режисера Маслюкова[89]. Це правдивий фільм на тему класової боротьби на селі. Образ партизанської доньки, піонерки із захопленням зустрічає наш юний глядач. Фільм має велике політичне виховне значення. Дівчина, беручи велику участь в нашому житті, не знаходить свого відображення ні в літературі, ні в кіно. Тому «Партизанова донька» цінна ще і тому, що це перший фільм, де героїня — дівчина.

Ми зовсім не маємо фантастично-героїчних фільмів. У. ряді дитячих фільмів до цього часу автори навіть намагались дискредитувати дитяче бажання героїчного. У нас немає фільмів, які збуджували б здорову фантастику дітей.,

Потрібно в зв'язку з цим сказати кілька слів про останній цікавий фільм «На місяць з пересадкою». Фільм безперечно захоплює глядача, проте, основна думка фільму — не потрібно літати на місяць, а потрібно літати на планері — є однобока, вона не розв'язує проблеми великих масштабів, яка сюжетно сама напрошується у фільмі. Цінним моментом у фільмі є показ планеризму, проте, на цьому різко обірвана установка на перспективу сучасну (оволодіння стратосфери) і майбутню (зліт на місяць).

До цього часу наші режисери не працювали над питанням відображення героїчності в наших дітях, над художнім показом справжніх зразків високої класової свідомості дітей, їх героїчних вчинків (Павлик Морозов та ін.). Нам потрібні фільми про дітей — справжніх героїв нашої дійсності. Єдиним фантастичним фільмом є чудовий фільм «Новий Гулівер» (реж. Птушко[90]), зроблений за твором Джонатана Свіфта «Подорож Гулівера».

Відмічаючи великі досягнення в нашій найновішій продукції дитячих художніх фільмів, як от: «Партизанова донька», «Новий Гулівер, «Найбрудніший», «Драні черевики», не можна обминути недоліки, що їх має й ця продукція. Так, наприклад, фільм «Будьонниші»[91] для дошкільнят, за книжкою Кассіля, загубив свою внутрішню теплоту, чудову мову; кадри розгортаються мляво, Будьонний «чомусь сумний», як кажуть діти. І взагалі фільм збудований в плані сухого оповідання. В ряді фільмів, які ми вже згадували, режисери лише пристосовуються до дітей і фільм часто не відповідає дитячим інтересам, і не стає повноцінним1 знаряддям комуністичного виховання. Так само наша кінематографія не оволоділа ще різними жанрами в створенні дитячих фільмів.

Окремо слід сказати про останній фільм «Зникла ланка». Фільм невеликої художньої цінності. В ньому маємо копіювання елементів американського комедійного трюкацтва. Коли художні образи фільму не забезпечують відповідного настрою глядача, то режисери часто вдаються до засобів сторонніх. Вони прикрашують фільм або зайвими кадрами, або ж збільшеною кількістю відповідних (шаржованих) написів. Перше і особливо останнє широко використав режисер у згаданому фільмі «Зникла ланка». Наводимо зразки цих написів: «Доведеться тобі, мореплавне, спуститися до сухопутних справ», «Треба ліквідувати такого Митьку цілком і повністю», «У вас трапився скандал у світовому масштабі», «Були мобілізовані всі досягнення світової техніки», «Ти не піонер, а світовий погромщик», «Тріумф переможців всіх морів та океанів був

89. *Маслюков Олексій Семенович* (1904–1961) — український режисер. Засл. діяч мист. УРСР (1960). У 1929 — закінчив екранне отд. Одеського держ. технікуму кінематографії. Був реж. на Одеській та Київській к/фабр. З 1946 — на к/ст «Союздетфільм», нач. гол. упр. по виробництву худ. фільмів, потім — на Київській к/ст ім. О.П. Довженка, головою Комітету кінематографії при Раді Міністрів УРСР. — *Прим. упор.*

90. *Птушко Олександр Лукич (справжнє прізвище Птушкін)* (1900–1973) — режисер, кінооператор, художник-мультиплікатор, сценарист, педагог. Нар. арт. СРСР (1969). Л-т Ст. пр. (1947). Майстер казкового жанру в кіно. Винахідник в області комбінованих зйомок, творець першого радянського мультфільму, першого радянського звукового мультфільму і першого широкоекранного ф. зі стереозвуком. — *Прим упор.*

91. «Будьонниши» (1935, реж. Є. Григорович). — *Прим упор.*

порушений», «Витягніть мене з моїх штанів, бо я вибухну», «Вирвем Мурзукана з лап міжнародних хижаків».

Зайве говорити про ті вимоги, що ми їх висуваємо до мови. Всі добре пам'ятають цілий ряд статей з цього приводу в нашій центральній пресі і особливо статті О.М. Горького про очищення нашої мови від випадкових слів, не літературних, блатних виразів. Вимога ЦК ЛКСМ до ватажків вживати літературної мови в розмовах з дітьми тощо. Таку категоричну вимогу ми мусимо ставити і до титрів наших художніх фільмів. В цій справі у нас не все гаразд. В деяких фільмах написи посідають значне місце. Маємо ряд фільмів, в яких титри готувалися ще за часів, коли на мовному фронті ми мали низку ворожих націоналістичних перекручень, і ці написи до цього часу читає наш юний глядач під час сеансу. Наведемо деякі приклади. У фільмі «Бомбіст» російський залізничний термін «тупик» перекладено на незрозуміле «зазубень», «чемодан» — перекладено «валізка». Через недбайливість і неохайність — «сигнал» перекладено «гасло». У фільмі «Золотий мед» просто безграмотне ставлення до мови: кілька раз зустрічаємо переклад «хозрасчет» — «держрозрахунок».. У фільмі «Будьте такими» є вирази «сволота», «відгодуватись на большой палець» і т. д.

У фільмі «Гаррі займається політикою» титр має напис «Гаррі встряває в політику». Зустрічаємо тут же слова «шмаркачі», «сопляк», «життя не завісити спідницею», «розповіжіть що таке СРСР», «зveліть побить їм морди, пане директоре», «він дивився через шпарку дверей», «бийтеся як руські», «мені вас шкода, пане Бреггс, але ви закривайте вашу крамничку» — це дівчинка років 8–9 звертається до директора школи. «І я ходитиму до школи». Слово «в бочках» перекладено «в барилах». Це тільки дещо, але і наведене примушує нас сигналізувати про шкідливу неохайність у мовному оформленні фільмів. Цій шкідливій недбайливості треба покласти край.

Ухвала ЦК ВКП(б) та РНК про ліквідацію безпритульності та бездоглядності дає конкретний наказ нашій кінематографії про створення цілого ряду повноцінних, високо художніх фільмів. Ця ухвала відкриває широкі можливості перед робітниками дитячого кіно, дитячого театру, літератури. На ділянці дитячого кіно потрібний рішучий злам. Ухвала партії та уряду зобов'язує створити повноцінну дитячу кінематографію.

Наказ ГУКФ є початок реалізації ухвали партії. При кінофабриках будуть створені дитячі студії. В цьому році буде випущено тридцять дитячих фільмів, тобто більше половину того, що було виготовлено за 15 років. Основна вимога — висока якість продукції. Завдання кожної кіно організації — розгорнути велику роботу по створенню повноцінних фільмів — могутнього знаряддя комуністичного виховання підростаючого покоління.

Літературна критика. 1936. № 2. Лютий. С. 107–114.

СОЦІОЛОГІЯ І ПЕДОЛОГІЯ

М. Цібор

КІНО В СВІТЛІ РЕФЛЕКСОЛОГІЇ.

У свій час партійні органи підкреслили це величезне значіння, яке має відогравати кіно в агітації, пропаганді та популяризуванні знань точної науки й досягнень виробничої видати серед широких кол робітництва й селянства. Наша кіно-дійсність має лише це перевести.

Так само було звернуто увагу й на те значіння, що належить зайняти рефлексології в матеріалістичній ідеології, а значить і в практиці.

— «Особливо треба цінувати значіння фізіологічних праць Павлова для нас марксистів, — писав т. Н.І. Бухарін у «Красной Нові» за 1924 р. Його наука про умовні рефлекси цілком прислуговується матеріалізмові. Й вихідні методологічні точки й результати дослідів проф. Павлова є зброєю з залізного реманенту матеріялістичної ідеології, — а матеріялізм зараз є світоглядом світового пролетаріату, й лише пролетаріату.

— «Паці Павлова про рефлекси зі слинових залоз, — висловлюється т. Г. Зінов'єв у промові на І Воесоюз. з'їзді наукових робітників, — уявляють собою величезну цінність для матеріалістичної психо-фізіології».

Отже коли ще раніше суб'єктивний містицизм, як наслідок буржуазного впливу в науці, намагався втриматися в ній за психологію, — то з рефлексологією матеріялістичний світогляд остаточно опановує наукою.

Разом з цим перед нами розгортаються й такі широчезні практичні можливости у вихованні й організації молоді та мас, до яких перед цим не завжди можна було наближатися з такою свідомістю умов та засобів, з якими ми це вже робимо зараз.

Коли тепер підноситься питання про обов'язковий рефлексологічний мінімум для політкультосвітніх робітників, коли наші газети, журнали й видавництва присвячують так багато уваги теоретичній та прикладній рефлексології, коли рефлексологія вже є обов'язковою дисципліною по багатьох шкільних актуальну зараз кіно-справу в світлі матерія-закладах, — то буде своєчасним розглянута лістичної рефлексології.

Очевидно, що оскільки механізм впливу кіно повстає в наслідок здорових вражінь, то слід на початку зупинитися на механізмові дінамічного впливу зорових вражінь на кожний організм взагалі. Є цілковита рація простежити його спочатку на тих нижчих организмах, де він є виключно механічний, без якогось опору з боку самого організму та відбувається виключно в формі чистого рефлексу переймання (рухів, дій, вчинків). Візьмемо хоч-би такі випадки. Коли голубам в одній з двох сусідніх кліток підсипати зерна, то голуби в другій клітці, дивлячись, як дзьобають перші, дзьобатимуть сами порожній діл. Правда, недоцільні рухи? Але ж цілком пояснюється їх механізм. В кожному живому організмі його власні рухи погоджуються також і з відповідними зоровими вражіннями. Таким чином, постає погоджений рефлекс, в результаті якого ми знаємо те, що через здорове зосередження на якомусь русі (навіть на уявленні його) в даному організмі викликається аналогічний рух, дія, вчинок. У деяких організмів ця механічність остільки пануюча, що навіть переважує такий дужий в усіх організмів рефлекс, як забезпечення

розпаду. Наприклад, коли, бува, залетить до колоди чужий рій та стане їсти черву, то бджола з, цього вулику, замість уборонити його, самі починають нищити свій розплід.

У складніших організмів складнішими стають рефлекси. Найскладнішою є нервово-мозкова система (система рефлексів) людини. Але й люди, що до ускладненности чи примітивності їх рефлексологічної системі також надзвичайна ріжняться поміж собою. Ленін і масовий комуніст. Гельмгольц і народній вчитель і т. д. й т. п. В масах же й особливо в специфічних умовах, що сприяють цьому (як-от театр і кіно) людина цілком підпадає впливові переймання, без якоїсь очевидної до того потреби. Цей вплив може ріжнитися хіба розміром в залежности від ріжних умов. Коли в одних викликаний враженням рефлекс (як це особливо часто-густо бува в дітей) виявляється зразу, то в инших він загальмовується й виявляється лише з часом при відповідних умовах. Значіння механізму зорового враження для людини яскраво змальовується, хоч би такими простими прикладами, як ось те, що часто-густо навіть од позіхання одного когось у гурті — це позіхання передається на инших, або від настрою одної людини піниться настрій у тих, хто оточує. Особливо широкого значіння в людському товаристві це переймання набирає в формі впливу оточіння (чи постійного чи випадкового характеру). Досить згадати, що такий вплив може бути колосальним, особливо коли приймається без прояву активного (критичного), зосередження. Часом цей вплив набирає таких форм, що приходиться ставитись до нього часто-густо з цілковитим застереженням. Простішим виявленням такого механічного навязання зовсім абсурдного вчинку може бути такий випадок, коли людина падає під впливом лише одного того, що дивиться вниз (напр. водопад), (За проф. Данилевським).

Одже цілком досить цих прикладів механічного впливу зорових вражінь, щоб кожний індивідуально міг би навести собі силу їх. Лишається хіба підкреслити, що вплив кіно на людину часто-густо набирав далеко більшого значіння, ані ж і сама дійсність, бо цьому сприяють і ті специфічні умови кіно, що дуже часто наближають глядача до стану зовсім недалекого від умовного сонного рефлексу (гіпнозу) з тої причини, що діяльність головного мозку загальмовується за винятком зорового центру.

При такій ролі кіно і виливу його на глядача, слід як найбільше звернути увагу на кіно. Збільшення нашої уважности повинно розвиватися по двох напрямках. По-перше, (можливо найширшого використання кіно і по-друге, найобережнішого відношення до самих, фільмів, так у відношенні до, їх загального змісту, як й у відношенні до деталів.

Культура й побут. 1925. № 26. 12 липня. С. 1.

І. Туркельтауб

ГЛЯДАЧ У КІНО

У порівнянню з тією ролею, яку кіно відограє в житті людства і в людській культурі, література про кіно-промисловість та кіно-мистецтво аж надто мала й мізерна. У нас є дещо про техніку виробництва, але багато инших проблем, що також зв’язані з кіномистецтвом, цілком забуто й не освітлено в літературі.

Проте, немає, иншої галузі наукової та мистецької, де-б потреба пророблювати питання з наукового та теоретичного боку була така важлива та потрібна, й де-б пророблювання таке стільки допомагало здійсненню практичних завдань.

У мистецтві завжди основною проблемою була та, що зв'язувалася зі сприйманням глядачем продукту художньої творчості!

Навіть у капіталістичних країнах, де все дуже примітивно регулюється поверховим обліком попиту та пропозиції, те панує анархія виробництва та споживання, навіть там цій проблемі надається великої уваги. А у нас, де художнє життя регулюється державною владою, де мета комерційних прибутків, хоч і не зовсім зникла, але відсунеться на задній план, питання про глядача та слухача набуває особливого значіння. Завдання червоної кінематографії — це не порожня розвага, не витребеньки ситих людей, а перш за все величезна справа знесення культурного рівня нашого населення, це лиш за все справа культурно-виховавча.

І ось тому вивчення глядача — це річ цілком необхідна. Нам треба мати точний облік, що то за споживач наших художніх здобутків, що то за психіка його, чого він вимагає й чого шукає, як він сприймає навіть в театрі справу вивчення глядача зовсім не налагоджено, а що до кіно, то тут — абсолютно чисте поле, бо про спроби вивчити кіно-глядача ще й не чути нічого.

Проте, не важко зрозуміти, яке значіння могло-б мати для радянської кінематографії отаке вивчення, бо-ж ми дійсно цілком не знаємо нашого глядача. У нас іде майже механічне постачання публіці кінематографічними виробами. Ми даємо їй картину «на око», і так само «на око», без жодного обліку попиту та потреб глядача, виготовляємо власні фільми, намагаючись «по настроям» публіки зрозуміти те, що її цікавить. Але такі поверхові спостереження, не переведені аналітично, не досліджені науково, не можуть бути за підвалини нашій роботі.

З другого боку. Якщо ми будемо мати раціональний, правильно Зорганізований облік того, як кіноглядач сприймає фільми, то це значно полегшить роботу нашу у всіх галузях кінематографії, це значно наблизить нас до тієї мети, що її радянська кінематографія перед собою ставить.

Всі ми гаразд знаємо, що й прокатні картини, які одержуємо з-за кордону, та й наші власні, завжди дають певний процент браку що до поспіху їхнього в глядача, але ми не можемо довідатися, чому саме та картина подобається, а инша не подобається публіці. Ми не маємо об'єктивного матеріалу для того щоб це розуміти. А коли б у нас був такий матеріал, то розуміється, процент браку значно зменшився б, або-ж той самий асортимент картин розподілявся б так, щоб прокат їх давав як найменше збитків.

Нарешті, коли відкинути всілякі комерційні міркування та підійти до того, що головним чином цікавить радянську кінематографію, коли поглянути на справу виробництва наших ідеологічно витриманих і цікавих фільмів, то потреба вивчити кіно-глядача висуваються ще яскравіше.

І ось це наше завдання — вивчити глядача, далеко важче зреалізувати у кіно, ані яг в літературі, або в театрі, бо значмо, що склад глядачів кіно далеко різноманітніший і різнобарвніший, ані ж склад глядачів театру. Там, де в одному місті кілька театрів, можна спостерігати, більш або менш чітко, навіть диференціацію глядача, що маю свої певні симпатії до того або іншого художнього напрямку. Але в кіно глядач не маю свого суцільного обличчя, не має своєї суцільної психіки, він безмежно різноманітний, як і своїм соціальним складом, так і роками, так і потребами.

Немає дива, що наша радянська кіно-продукція дуже часто хибую, не намацавши певного шляху. Той, що гадаю, ніби хиби такі полягають лише в недосконалості! нашої кіно-техніки, у відсутності! коштів, дуже прикро помиляються.

Маю сміливість запевнити, що у кіно зміст, сюжет фільму не менш важливий, аніж в драматичному театрі. І, в усякому разі, сюжет картини для кіно-глядача маю не меншу вагу, аніж її оформлення в постановці, або на екрані. Гадаю так, бо не зважаючи на всю однобокість кіно-мистецтва, що примушую глядача сприймати лише одним зоровим апаратом, емоція бере участь у такому сприйманню перш за все і головним чином. Ніколи й ніде в мистецтві форма не викликаю емоцій більше, аніж зміст. Навпаки, саме форма примушую наш нервово-мозковий центр працювати аналітично, викликаючи думання та гальмуючи почуття, емоційний рефлекс.

Як що це так, то апаратові глядача, що ним він сприймаю той або инший художній вироб, ми мусимо віддавати як найбільшу увагу, Ми мусимо знати ті рефлекси, що викликають у нього відповідні реакції. А ми їх не тільки не знаємо, але й не робимо спроби знати.

Ми блукаємо навмання, змірюючи все «на око».

Отже, нема чого більше доводити, що вивчити нам нашого глядача треба. Але як же його вивчати?

Я гадаю, що за основу такого вивчення треба покласти ті двадцять реакцій (сміх, сльози, кадикання, розмови з сусіхою, оплески тощо), що їх визначено режисерською лабораторією театра імени Мейєрхольда, тільки додавши до них низку реакцій,специфічних для кіно-глядача. Не треба відмовлятися й від анкет та инших засобів визначення соціяльного складу глядачів, але, розуміються, засоби ці не мусять бути одноманітними, їх треба розроблювати уважно й ретельно.

Висуваючи справу про те, щоб науково вивчити глядача в кіно, я вважаю за можливе висловити кілька думок своїх про сучасного, радянського кіно-глядача та про його вимоги, думок, що о наслідком моїх особистих спостережень та міркувань.

Я гадаю, що не зроблю великої помилки, коли припущу деяку аналогію у цій справі поміж кіно та театром. Щоб довести це, визначу завдання кіно, яко мистецької галузі.

Було б великим фарисейством не згадати тут про те, що основа стремління глядача до кіно є все-ж таки стремління відпочити. Є багато виглядів відпочинку, але людина завше намагаються поєднати відпочинок з розвагою. Ромен Ролан, великий знавець народнього театру та народньої авдиторії, давно вже казав, що перша умова для народнього театру — це бути місцем відпочинку для робітника й селянина, втомленого трудовим днем. Треба бути дужо самозадоволеним, або просто не розуміти справи, щоб насмілюватися пропонувати народу новинки мистецтва часів розкладу, що над ними муляю собі голову різна гультяйська публіка. Вибранці світу цього можуть для себе сховати свої страждання, турботи, сумніви, бо на долю народа оцих самих турбот і так надто багато припадаю й немає рації їх ще збільшувати… Коли ми будемо пропонувати народу видовища, що можуть його лише засмутити, то він обернеться до нас спиною (і буде мати рацію), та й піде собі до шинку шукати забуття… Коли деяким вибранцям подобаються ссати свою меланхолію, як ласка ссе яйця, то неможна-ж вимагати, щоб нарід мав такий «інтелектуальний стоїцизм аристократів».

На погляд Р. Ролана, нарід кохаються у бурних видовищах, але за тією умовою, щоб ці бурі не пригнічували героя в театрі, як пригнічують вони його в житті, бо з героєм нарід себе ототожнюю. Який би не був нарід пригнічений, але він завше вимагаю оптимізму до своїх улюбленців-героїв і печальне розв'язання картини засмучую його. Де не значить, що треба постачати народньому глядачеві сльозної мелодрами, з «гарним кінцем». Брехлива і вульгарна мелодрама впливаю, як алкоголь.

«Велика сила — сміх. Але сила ця лише дуже мало може бути приводом до дії. Мистецтво-ж мусить давати відпочинок, що не знижував би енергії людини, але, навпаки, збільшував би її. І тому театр, будучи місцем відпочинку, мусить уникати всього, що пригнічую

н засмучую, мусить підбадьорувати та звеселяти глядача, щоб той міг гідно зустріти новий трудовий день.

Але найважливіше для народнього глядача — навчитися добре розуміти все, що діються навкруги. І тому театр мусить служити справі розумового розвитку людини».

Радість, бадьорість та знання, — ось, на погляд Р. Ролана, три основних підвалини народнього театру.

Я гадаю, що цю формулу можна цілком прикласти й до кіно.

Оглядаючи, хоча-б поверхово, залю пересічного міського кіно, моя; о а сміливо сказати, що, навіть по кіно центральних вулиць великого міста, авдиторія складаються, по більшості, з трудящого люду. Не зважаючи на всю різнобарвність такої залі, помітно, що робітників та службовців у ній найбільше.

Отже, ми, маючи хоча-б приблизну уяву про соціальний склад нашої кіно-публіки, можемо зробити спробу визначити те, яка картина такій публиці найпотрібніша.

Не може бути й сумніву, що радянському глядачеві потрібний у кіно відпочинок, і коли цей відпочинок буде полягати у розвазі, то, неначе, комічні та трюкові фільми мусять іти в першу чергу-щоб задовольнити цю потребу глядача. Але коли, гадати, що це й справді так, то це значить прикро помилятися, і помилятися ось у чому. Не можна найвідсталішого глядача радянських республік порівнювати з пересічним міським західно-європейським міщанином, що його світогляд завжди обмежено посадою, кухнею і ліжком. Революція навчила людей того, що й найвідсталіші почувають уже потребу чогось вчитися, про щось міркувати. Гола розвага нашого масового глядача вже не задовольняю, цього йому замало, хоч може він і сміються з такої картини до несхочу. Покидаючи театр, він почуваю порожнечу, почуваю, що йому чогось не вистачаю у такій розвазі.

Значить, не можна віддавати великої уваги таким картинам, складаючи кінематографічний репертуар.

Треба зважати ще й ось на яку обставину. Робітники, службовці, навіть звичайні міські обивателі й міщани, — все це елемент, що був до революції економічно й духовно пригнічений, що ніколи нічого не міг а ні бачити, а ні чути.

Економічно такому глядачеві ще й тепер дихати досить важко, але морально він звільнився, він прагне тепер до знання, до знайомства зі зовнішнім світом, побутом та людьми пінних країн. Погляньте, з яким Захопленням дивиться глядач на картину, що хоч трохи знайомить його з життям, йому невідомим. І, безумовно, не квартирна мебля якогось панського будинку його захоплюю, а вулиця, якої він не бачив, краєвид, базар, фабрика, все те, з чого (складаються державний і народній побут.

Сучасний кінематограф не задовольняю основної потреби нашого глядача — прагнення до знання. Трюк, солоденький сантиментальный роман, все це цілком нам непотрібне, бо воно, нарешті, не даю нам навіть відпочинку, а не те, що збільшує енергію радянського глядача.

Треба, щоб глядач, йдучи з кіно-театру, почував, що він не тільки відпочив, але й придбав якісь Знання. Таке почування завжди надаю людині свіжости та бадьорості, викликаю приплив енергії та сил, себто даю якраз ту реакцію, що потрібна нам, що ю метою радянської кінематографії.

Така погреба сучасного радянського глядача у нас недооцінюються, і ми маємо підстави боятися, що з «революційними» картинами буде те саме, що було З «революційними» драмами. Глядачеві вони огиднуть, якщо вони будуватимуться трафаретно й традиційно.

Не треба засушувати кіно, не треба напихати в картини отих всяких діяграм та таблиць (що зовсім налякуєть глядача), а треба у цікавій формі показати, як живуть і борються люди на білому світі, треба знайомити глядача з мистецтвом, наукою, технікою і, безумовно, з природою.

Таким чином кіно може стати й стане чинником, що збудить прагнення народніх мас до знання й до культури.

Де — величезне й актуальне завдання кіно, що цілком відповідаю й психіці сучасного глядача, і всій роботі Радянської влади.

Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 5–7.

П. Я.

ПІД ЧАРАМИ НІМОГО

Навкруги стола у шкільному клюбі сидять і стоять в півтора десятків хлопців. На столі — квіток до робклюбу і школярі щиро працюють — один проколює дірочки на синіх клаптиках паперу, другий друкує від руки «17 ряд» — третій малює хемічним олівцем печатку, а інші так стежать за роботою. Панує, очевидно, цілковитий розподіл праці у цьому, взагалі непогано налагодженому виробництві, в школярі так захоплені роботою, що спершу навіть не помічають мене. Довідуюсь, що цього квітка до клюбу на сьогодні придбано для зразку, в складчину всіма присутніми, і коли скопіюють квитків по кількості вчасників цієї операції, то зовсім недорого обійдеться кінокартина.

— Ну, а як у вас помітять фальшивки.

— Еге, хіба це перший раз,—трохи привирливо озивається той, що проколює дірочки. — От тільки нема коли побігти до машинки, щоб дірочки ці прострочити...

— Да, кустарне виробництво не те, що машинове, — констатує діловито другий.

З дальшої розмови, виявляється, що ця справа їм добре знайома коли контроля на дверях починає приглядатися до підозрілого квитка, треба попід рукою проскочити до залі, — хай собі розглядає, а в залі вже ніхто не питає квитків... 6 й інший спосіб — менш кваліфікований. Один іде до залі з купленим квитком, і коли вже погасять світло, він відшибає одні з бокових дверей і до залі вбігають всі змовники, займаючи які хто попаде місця. Я навіть спостерігав, що механік доти не починає демонструвати картини, аж доки не вскочить і не всядеться ця голосна ватага.

Школярі розповідають мені все це досить докладно, з почуттям деякої зверхности і я виходжу з клюбу, бо в них зовсім інша «цілеспрямованість», аніж та, що мені потрібна на організацію літературного гуртка.

І другого дня, коли ви прийдете на лекцію до шостої групи, вам насамперед впаде в вічі намальоване через усю таблицю гарним готичним шрифтом «Остров погибшего корабля. 2-ая серия»…

Таку картину ви, мабуть, спостерігали не раз, хіба, може, тільки в інших варіантах. А ось дуга. Ви розповідаєте 8а Коцюбинського, говорите за його життя, твори й, до речі, нагадуєте про фільм, зроблений за його оповіданням «Дорогою ціною» зауважуючи, що його варто подивитись хутче за якогось там Фербенкса чи Гарі Піля. Чи помічали ви, як у багатьох школярів, що трохи нудно слухати вже знайому письменникову біографію, раптом засвітилися очі, неначе який птах перелетів кл ясу. Всі нашорошились.

А Ігор Іллінський, — не втримується хтось. Картинка заслуговує на те, щоб задуматись. Доречі таке. От уявіть собі, що ви — звичайний міський педагог, маєте спромогу бувати в кінематографі раз-два на тиждень,— а скільки ви налічити кіноакторів, як вас спитати. Ну, Чапліна, Фербенкса, Пікфорд, Маліновську, Іллінського — з десяток акторів і з півтора десятка фільмів.

А знаєте скільки артистів пам'ятає ваша школярка 8 сьомої групи?

Рудольф Валентіно, Лія де-Путті, Еміль Янінгс, Пауль Ріхтер, Ксенія Десні, Бестер Кітон, Конрадт Вейдт, Гаррі Лідтке, Ната Вачнадзе, Адольф Менжу, Полла Негрі, Оссі Освальд, Прозоровський, Сонцева. Півсотні акторів запише вам тая школярка «за одним духом», мовляв, коли ви запропонуєте це вробити — так, до речі, прийшлось. І не тільки ця, а й друга, третій, десятий. А дехто запише навіть і картини, що в них бачив цього актора: Пауль Ріхтер (Нібелунги, Життя за життя); Фербенск (Багдадський злодій, Знак Зоро) Маліновська (Ледяной дом, Людина з ресторану); Пірль Уайт (Дом зненависти); Ліліан Гіш (Грєшніца); Мері Пікфорд (Розіта, З чорного ходу) і т.д. А хлопець із задньої лави, що абсолютно не цікавиться своєю успішністю, похапцем вийме з кишені маленьке лібрето «Індійської Гробниці» видання «Теа-Кіно-Печать», щоб записати навіть режисера. І даремно ви будете шукати неточности в тих записах (а ну спитайте автора тієї анкети, хто написав оповідання «Федько Халамидник» чи «Солонський Яр» — навряд чи скаже).

Отже, коли порівняти обізнаність в кіно школяра до вашої, то на вашу користь не вийде. Школярі наші (взагалі діти) — мало не постійні відвідувачі кіно і клюбного і комерційного. Ніхто не регулює цього стихійного кіноруху серед дітей. Щоправда, е подекуди, по великих містах спроба запровадити кіноранки, та, як довідуємось із преси, це здебільша не досягав мети. Нема відповідного репертуару а тому показують дітям культурфільм про гонорею, аборт чи якого «бойовика», де неодмінно .фігурує двоспальне ліжко та тисяча поцілунків.

Цілком зрозуміло, що збудлива дитяча фантазія, розбурхана видовищем, знаходить часто-густо різні способи «реалізуватись». І коли ви побачите на шкільному коридорі, як хлопці старанно заламують свої кепки на бакир, відразу догадуєтесь, що вчора вони дивились Джеккі Кугана. Герой Держкінпромівського «Вибуху» що майстерно плює, попадаючи кому схоче — в обличчя чи за комір— на віддаленні (за принципом «кожен робить, що вміє»), знаходить собі силу наслідувачів. На запитання, яке місце найбільше подобалось у фільмі «Сорочинський ярмарок», школяр відповідав: «Як хлопці кинули болотом Манусі на морду», а дівчина на запитання, чого її навчило кіно, досить несподівано відповідав, що хотіла б вийти заміж за Гарі Пілля.

Та це — пусте, дрібниці. А от факти трохи серйозніші. Діти роблять кішці аборт після прогляду відповідного фільму. Крадуть речі, залишаючи записки «Знак Зоро». Хлопець задушив шестилітню дівчинку способом, показаним у фільмові: «Коли розтане сніг», або сам вішається експериментуючи за фільмом «Людина без нервів».

Подібних фактів безліч подає щоденна преса наших великих міст.

Т. Правдолюбов, 1926/27 року обстеживши московських школярів віком 8–17 років, виявив отакі цифри.

88% школярів відвідують кіно пересічно чотири рази на місяць.

6% з них відвідують 20–30 раз на місяць й по декілька сеансів на день (прихильність до окремого артиста производить до 14 разового відвідування фільму, що в ньому грає, наприклад, Фербенкс).

70% 8 усіх цих дітей — відсталі школярі, що не відповідають шкільним вимогам.

83% — дезорганізовані діти й дезорганізатори шкільного колективу.

А серед дітей, що спіймані на крадіжках узагалі — 25% постійні відвідувачі кіно.

Грошей на кіно добувають хитрощами, просьбами в кращому разі, або способом, Наведеним на початкові (до клюбного кіно), чи «прошу батька або позичаю, а коли не пощастить, то беру мотузка й намагаюсь повіситись», бо, заявляв в суді 14-річна дівчина «тільки в кіно я бачила щастя».

Колись, як зачитувались ми в школі Луї Бусенаром, Майн-Рідом тощо, дехто виривався шукати щасливої долі поза межами школи — у преріях та компасах. Він брав з собою зо дві улюблених книжечки, пугача та 20 копійок і вникав на вокзалі, зайцем сівши на перший — ліпший поїзд. Прерії кінчались йому здебільша на сусідній станції, звідкіля його приставляли другого дня щасливим батькам. Тепер наші нащадки багато спритніші. Ось Жабенко й Волинський (школярі 7 та 5 групи) подаються з Київщини аж до Ростову. Там поневіряються тиждень, другий, доки витратять украденого в матері червінця, зазнайомляться з «ураганами», продадуть шкіряну куртку, що була їм обом і за ковдру, і за одяг, тоді йдуть до агентури ДПУ і рівними хитрощами добиваються ділком легального проїзду додому, а не доїздять однієї станції, дзвонять до батьків телефоном (батьки — залізничники), чи не будуть ті вживати до них метод фізичного впливу. І тільки маючи батьківську запоруку, прибувають додому, зустрінуті на вокзалі юрмою товаришів, подібні до героїв льодового походу — красинців. (Дотепні хлопці у стінгазеті намалювали Бабенка й підписали: «Повернувся з мандрів ватажок індійців Монтігомо — Жаб'ячий Коготь», — і сам «герой» щиро сміявся з вигадки). Це ще один І8 наслідків кінозахоплення (як признаються й самі втікачі), щоправда, через складність технічних обставин трапляються не часто.

Педагогічні, та й широкі громадські кола вже давно зрозуміли кінонебезпеку для дітей. Зрозуміли, що кіно можна й треба використати, як освітній і виховавчий чинник. Можна подати на екрані класичні взірці української насамперед літератури, обізнаність з якою, надто серед міського населення, дуже мала. Далі треба дати неігровий, так званий культфільм та навчальний фільм, що допоміг би дитині й педагогові підчас проробки певного шкільного курсу і т. ін. Але досі маємо, за невеличким винятком, нудні культфільми, що на них діти йдуть неохоче навіть задарма, або художні дитячі на зразок «Тепленької компанії» (Радкіно), що недвозначно агітує за безпритульництво, подаючи його у привабливих цифрах, лише в останніх двох частинах робить з безпритульних зразкових піонерів, які електрифікують село. І не дарма в «Кіно-газеті» російський фейлетоніст з «Веселих театрів» іронізує:

Хотел бы другом быть кино,
Быть просто, без затей;
Но есть большое «но»:
Я старый друг детей.

І дуже втішне явище спостерігається останніми часами по великих містах,—це заходи навколо влаштування «Кіно дитячого глядача», далі праця над сценарієм і навіть над постановою дитячих фільмів за участю педагогів, або курси педагогів кіноробітників, як при Московському Будинкові робітників освіти, а в НКО РСФРР є проект заборонити дітям до 16 років відвідувати картини, що на них не буде певної візи. Такими заходами намагаються сплянувати дитячий

кінорух, використавши в нас технічні набуття в цій галузі закордону, де часто-густо школи кінофіковано остільки, що кожна має власний апарат і їх постачається за певним навчальним пляном фільмами, які приставляються на велосипедах (за допомогою ж велосипеда, поставленого у станок, подається енергію до апарату). Там педробітники мають навіть свої власні фільмотеки до своєї дисципліни, а іноді й самі фотографують.

Ми з задоволенням прочитали недавно в «Кіно» (газеті) що в одній московській школі, де суспільствознавців школярі охрестили радянськими панами, бо важко 11-річного хлопця зацікавити темами, як-от: «лях села до соціалізму» тощо, один суспільствознавець знищив оту назву внісши відповідні фільми до курсу. Звідти ж довідуємось, що в одному районі (Червоно-Прєсненському) здійснюють уже «кіно-уроки». Так, по темі «Тваринний світ» демонструється фільм «Звірі Дурова» (1, 2 група) «Сучасне й минуле Москви» вивчається за фільмом «Кремль» (з гр.), а «Центральна Промислова область» за фільмами «Текстильне виробництво» «Розробка торфу на Шатурці» тощо (4 гр.).

Отут саме лежить розв'язання дитячої кінопроблеми, упокорити кіно школі, сублімувати дитячий інтерес до кіновидовища в такому напрямкові, щоб кіно стало такою потрібного у клясі річчю, за словами Луначарського, як таблиця або географічна мапа. Розуміється, тут ми випираємось у матеріально-фінансову проблему, що довго ще стоятиме на перешкоді.

Між іншим — елементи кіно доцільно застосовувати в шкільній роботі (бодай з рідної мови), як я спостерігав у одній школі, практикувати аналізу художнього твору виписуванням сутніх, ефектовних «кадрів» з оповідання чи розробкою коротенького еценарія за оповіданням; діти дуже такою роботою цікавляться й її можна з успіхом використати для набуття потрібних формальних знаннів.

У цій статті, розуміється, не можна охопити всього великого комплексу питань зв'язаних з кіно. (Багато цікавого читач знайде в книжечках, що недавно попали на ринок: Лацис й Кейлина — Дети и кино, Л. Сухаревський — Учебное Кино, українська збірка — Діти й кіно тощо).

Хочеться тільки, підсумовуючи, сказати, що ті всі випадкові находи навколо дитячого кіно, треба якось скоординувати при наркомосвіті, створивши, може, спеціяльний орган, що плянуватиме в дальшому дитячий кінорух систематично.

Крім цього, наша педагогічна преса, що вже почала поволі відгукуватись на кінопитання, мусить повніше, регулярніше й глибше цікавитись цією справою, може завести спеціяльний розділ, щоб змобілізувати в цьому напрямкові увагу педагогічного загалу, а далі навіть «кіноперепідготовити» їх.

Де конче потрібно, бо кіно якось раптово захопило людність, а надто дітей своєю вразливою й приступною мовою. Кіно стало за дитячий алкоголізм і треба чимало зусиль прикласти громадянству (насамперед педагогові), щоб використати його в інтересах школи.

Великий й почесний шлях стелеться кіновидовищу.

Радянська освіта. 1929. № 7/8. Липень-серпень. С. 22–26.

А. Елькін

КІНО І ДІТИ

В своєму оповіданні «Случай на Бассейной улице» Олексій Толстой художніми рисами змальовує вплив кіно на сучасного підлітка: діти, що живуть у світі кінематографічних мрій та образів, чинять вбивство з метою грабіжки під впливом життя аристократичного Парижу, що проходить перед ними на екрані, — впливом, який кличе їх у вир блискучої столиці.

Жоден освітній захід не набув за останніх років такого виняткового місця в нашому громадському житті, як кіно, що успішно конкурує з театром, школою, книгою.

На екрані розгортаються далекі невідомі країни, проходять перед глядачем стародавні історичні епохи, чудова природа, багатство фарб, драматизм, що так швидко наростає й розв'язується, — все це в великій мірі приваблює дорослого, а надто — дитину, постійного відвідувача всіх кінематографічних вистав.

Ще 1911 року дитячий суддя в м. Ліверпулі констатував, що близько 13 000 дітей віком до 14 років щодня сповнюють кінематографи міста. Анкетне обслідування, що його зробив у нас лікар Зак 1913 року серед 1.193 дітей шкільного віку в Москві, дало висновок, що 40,9% Дітей на першому місці, як улюблену розвагу, поставили кінематограф. За останніми даними, в Нью-Йорку щодня відвідують кіно 100 000 дітей.

Величезна роля, що її кінематограф відограє в житті дитини, — не завжди роля позитивна. Велике число фактів, яке ми знаходимо в сучасній кримінальній практиці, свідчить про те величезне негативне значіння, що його може мати кіно для молодого, що розвиваються, організму.

З цього погляду конче потрібно попередньо вивчити як слід вплив кіна на дитину. Тільки вивчати в цілковитій згоді з сучасним знанням ті потреби, з якими дитина приходить до кіна, тільки розглянувши уважно складну гру реакцій, якими діти відгукуються на кожен рух на екрані, ми зуміємо організувати кіно так, щоб його роля в розвиткові дитини мала педагогічне значіння.

Зараз ми не можемо пишатись значною кількістю матеріалу з приводу питання про те, як ставиться дитина до кіна. Дві-три спроби на протязі останніх років — це й уся література в даному питанні. Тут можна назвати статті Devouge — «Le Cinéma pour Enfants» и «Le bon Cinéma»[92], працю Правдолюбова «Кино и учащиеся»[93], Станчинської-Розенберг «Влияние кино на школьника»[94], що намагаються висвітлити деякі моменти цієї проблеми. Ми поставили собі метою виявити ті особливості нашого кина, які притягують до себе дитячу увагу, і ті потреби, що їх Задовольнити хоче дитина в кінотеатрі.

Метод, з якого ми користувалися для цього, був анкетний. Перед дітьми було поставлено низку питань, що стосувалися різних, сторін кіна; питання були такі:

1. Чи любиш ти кіно?
2. Скільки разів на тиждень ти буваєш у кінотеатрі?

92. «La nouvelle Éducation»; № 55, 53 ; 1927 р.
93. «На путях к новой школе»; № 2, 1927 р.
94. «Работник Просвещения»; № 2, 1927 р.

3. Чому ти не ходиш частіше?
4. Які картини тобі найбільше подобаються?
5. Чому?
6. Яку картину ти добре пам'ятаєш?
7. Чому?
8. Перекажи зміст тих моментів цієї картини, які найбільше тобі подобались.
9. Що тобі більше подобається: театр чи кіно?
10. Чому?
11. Які картини ти бачив кілька разів?
12. Чому ти їх бачив кілька разів?
13. Чи відчуваєш ти втому, чи болить у тебе голова після кіна?
14. Що ти любиш робити після кіна?
15. В які дні тижня ти любиш ходити до кіна?
16. Чому?
17. В яку пору року ти любиш ходити до кіна?
18. Чому?
19. Що хотів би ти змінити в кіні?

Всього ми перепитали 1 074 чоловіка. З них було 774 учнів трудових шкіл, 300 з будинків для безпритульних дітей. Що до соціального стану: дітей робітників було — 374, службовців — 273, з дрібно-буржуазних сімей — 127, безпритульних дітей — 300. Хлопців було 560, дівчат — 414. Що до віку діти поділялися так: 208 дітей було від 8 до 10 років, 384 — від 11 до 13 років, 482 — від 14 до 16. Запитання анкети ставилося перед дітьми усно й індивідуально. Робилося це, по-перше, через те, що значна частина дітей (коло 100 безпритульних майже не вміла писати, а з другого боку — щоб забезпечити собі якнайдокладнішу й найсвідомішу відповідь запитуваних дітей. Писемна й колективна анкета не дають такої можливости. Запитуваних дітей відокремлювалося одного від одного, щоб не було взаємного впливу й наслідування.

В основу нашої роботи ми поклали комбінований метод масового й індивідуального обслідування. Кожного з дітей запитувалося окремо, відповідь його аналізувалося, оцінювалося; висновки роблено після масового опрацьовування наслідків усіх опитів. Про що ж ми довідались із нашої розмови з дітьми? Цікаво, що діти, які не люблять кіна, являють собою за наших часів явище виняткове. Серед наших дітей таких виявилось 40, що становить коло 40%–96% позитивно ставляться до кінематографа. Ця цифра трохи перевищує ті дані, які — що до відвідування кіна — має західньо-європейська література: німецький дослідник лікар Гетце зазначає, що в Ієні 63,6% школярів — регулярні відвідувачі кінематографа. Далеко ближчі наші цифри до даних, що ми їх здобули наслідком аналогічного обслідування в Москві. За матеріялами Станчинської, відвідування кіна в школярів визначується в 91,3%; Правдолюбов подає трохи меншу цифру, а саме — 87,8%.

Відвідують діти кіно дуже часто. 6 такі, що бувають у кінотеатрі щодня (в нашому обслідуванні їх 17 чоловіка). Що до частоти відвідування, на першому місці стоять діти робітників, їхнє пересічне відвідування 1 1/7 на тиждень. Нарешті, на останньому місці стоять діти службовців та дрібнобуржуазних сімей, у яких пересічно спостерігається 0,9 відвідувань на тиждень.

Безпритульні діти, зчаста віддані на волю вулиці — з безліччю на ній яскравих, блискучих реклам — одну з можливостей приємно відпочити мають у кінофільмі. В театрі вони непрошені й мало бажані гості. Бібліотека, школа не завжди приступні для них. Лишаються карти, що заповнюють значну частину їхнього дня, і кіно, де біля дверей безпритульні завжди вартують

вечорами, намагаючись за всяку ціну пролізти всередину. Діти робітників, з матеріального боку мало забезпечені, теж не завжди мають у своєму розпорядженні достатній вибір можливостей приємної розваги. Театр — дорогий і не завжди доступний. Кіно, порівнюючи, дешеве, до того ж воно має широку можливість всіляко відміняти сюжети, що їх воно дає глядачеві, простіші й доступніші, ніж театральні.

І лише забезпеченіші діти з інтелігентських та дрібнобуржуазних сімей, де є певна звичка до театральної вистави, де дитині дається менше волі, відвідують кіно трохи рідше.

Треба сказати, що діти різного віку бувають в кінотеатрі не однаково часто: діти від 8 до 10 років бувають 1,8 раза на тиждень, від її — із років — 1,3 від 14 до 16 років — 1 раз на тиждень. Мабуть, і тут —що далі розвивається дитина,, що більше розширяється коло його інтересів та уявлень, що зрозуміліші стають для нього інші культурні розваги (театр, бібліотека й т. інш.), — то рідше він відвідує кіно.

Цікаво відзначити, що хлопці відвідують кіно частіше, ніж дівчата: хлопці дають пересічно 11/6 відвідувань на тиждень, а дівчата лише 1 1/45.

Пояснюється це, звичайно, тим, що хлопець легче знаходить всілякі матеріяльні можливості пройти до кіна, ніж дівчата; крім того, дівчатам більше подобається розважатись, сидячи вдома, як відзначають деякі дослідники, напр. Штерн.

Ця ріжниця що до відвідування кіна в хлопців і дівчат ще більша там, де дуже різняться умови обстанови, життя й виховання хлопців від дівчат. Так, лікар Лангенберг, що вивчав це питання в 1922 р. в Кельні, розповідає, що на кожного школяра вищої класи міської школи пересічно припадало 34,4 відвідування кіна на рік, на школярку ж лише 4,01 відвідування.

Треба сказати, що діти відвідують кіно значно рідше, ніж вони цього хотіли б. Переважна більшість пояснює неможливість відвідувати кінематограф частіше тим, що грошей немає (69%) усіх дітей[95], браком часу (16%), хворобою очей (2%). І лише невелика кількість дітей (18%) говорить про відсутність у них бажання віддувати кіно частіше. Діти залюбки йдуть у залю для глядачів, дарма що здебільшого вони сами відчувають тяжкі наслідки захоплення екраном. Коли виключити безпритульних, майже всі вони (97%) скаржаться на велику втому, біль у голові після кіносеансу. Безпритульні, навпаки, почувають після кіна приплив сили, бажання активности (це спостерігається в 64% безпритульних, переважно в хлопців). Правда, і з-поміж них бувають діти, що скаржаться на поганий настрій, на втому; їх небагато — 36%. (Це, переважно, дівчата).

Надзвичайна цікавість дітей до кіна виявляється в тому захопленні, з яким вони люблять розмовляти з приводу картини, яку вони бачили, після її демонстрації. Ніяка втома, головний біль, бажання спати не може перемогти їхньої потреби розповісти зміст фільму,, щоб у процесі розмови ще раз його пережити. 33% дітей вказують на розмову з приводу продемонстрованої картини, як на улюблене заняття після кіна. Особливо велике це бажання в безпритульних дітей та в дівчат — очевидно, вразливіших та експансивніших, ніж інші. Відвідують кіно діти здебільшого у вільний від шкільної праці час: 72% відвідувань припадає на неділю та суботу; безпритульні діти відвідують кіно незалежно від дня — вони завжди однаково вільні, — хоч і серед них багато таких, що за краще вважають бувати в кінотеатрі неділями та святами — тому, очевидно, що враження від картини збільшується для них великою кількістю народу, який сповнює фойє й залі кінематографа.

Найбільше число відвідувань кіна припадає на зиму (75%). Пояснюється це, мабуть, тим, що діти взимку постійно, систематичне працюють, і це викликав в них потребу відпочити, розважитись. Все це вони знаходять у кінотеатрі. Сюди, звичайно, долучаються й зовнішні

95. Тим-то багато дітей, як одне з побажань, висловлюють прохання зменшити плату за вхід до кінематографу.

моменти: непристосованість наших приміщень для літніх демонстрацій, тіснота, брак повітря в залі. На другому місці — що до числа відвідувань стоїть літо (16%). Дуже мало ходять діти до кіна восени (7%), бо осінь зв'язана з підготуванням шкільного року, і ще менше повесні (2%), коли починаються погулянки, перші екскурсії в природу.

Досить своєрідну картину розподілу відвідувань кіна що до пори року ми спостерігаємо у безпритульних дітей. У них рік, коли говорити про вживання часу, про зміст роботи, — не диференцюється так, як у школярів. Звідци досить солідна група їх (42%) відвідує кіно завжди, незалежно від пори року. Влітку кіно приваблює безпритульних більше, ніж в інший час. 30% хлопців вважають за краще відвідувати кінематограф улітку. Завжди вештаючись улітку на вулиці, безпритульні вечорами товпляться біля дверей кіна, заповнюючи в залі значну кількість місць. Взимку вони відвідують кіно рідше (25%), бо одежи в них немає, і взагалі важко їм ходити вулицями міста, коли на вулицях лежить сніг і мороз дошкулює. Дуже мало (3%) бувають у кінотеатрі повесні і восени.

Дуже цікаве питання, зв'язане з даною темою — це питання про те, як порівняно оцінюють діти кіно й театральну виставу. Коли ми звернемось до даних, що ми їх дістали в наслідок переведеного обслідування, то відповідь на поставлене питання не викличе найменшого сумніву. Діти здебільшого воліють ходити до кінематографа, а не до театру. Так, 66% дітей висловлюються за кіно, 33% за театр, 1% дає невизначну оцінку «однаково подобається», «однаково любить відвідувати театр і кіно» і т. інш.) Тут не спостерігаємо великої ріжниці між окремими групами що до віку. Діти від 8 до 10 років дають перевагу кінематографові в 67% випадків, театрові — 32%, від 11 до із років більше відвідують кіно 68%, більше відвідують театр 31%, від 14 до 16 років охочіше бувають у кінематографі 63%, в театрі — 36%. Нам здається, що ці дані цілком відповідають дійсному станові речей. Захоплення кіном, що спостерігається серед дорослих поруч деякого збайдужіння до театру, який не завжди встигає за надто швидким темпом нашого життя, свідчить про це в першу чергу. Правда, пристрасть до кіна в дітей, як ми бачили, з віком трохи зменшується, але це .пояснюється, очевидно, не так тим, що збільшується цікавість до театру, як тим, що збільшується інтерес до книги, спорту й інших форм розваги. Проте ми не можемо сказати, що порівняльна оцінка кінематографічної й театральної вистави однакова в дітей різного соціального походження. Хоч і дуже це дивно, але безпритульні прихильніше ставляться до театру, ніж діти інших соціальних груп. Діти, що велику частину свого життя перебувають на вулиці, не знаючи школи, висловлюються за кіно в 62% випадків, за театр — 37%, тоді як діти, що вчаться по школах і чують багато доброго про театр, висловлюються за кіно в 70% випадків, за театр — 29%.

Це явище, незрозуміле з першого погляду, пояснюється, здається нам, різним знанням театру. Безпритульна дитина, що ніколи не буває в театрі, уявляє собі театр у якомусь ореолі, як щось таке, що існує лише для обранців життя. Театр часто живе в мріях безпритульного, що іноді починає усвідомлювати своє життя від дня випадкового, зовсім несподіваного відвідання театру. По-іншому ставляться до театру діти, що мають сім'ю й навчаються в школі. Для них тут немає нічого невідомого. Вони часто бувають на шкільних виставах і сами беруть у них участь, причім ці вистави, до речи сказати — часто невдалі, не мало зробили для зменшення інтересу молодого покоління до театру. Те саме можемо сказати й що до різного ставлення до театру та кіна дітей різної стати. Дівчата в більшій мірі прихильні до театру, ніж хлопці. Так, за кіно висловлюються 61% дівчат, за театр — 38%. Серед хлопців за кіно висловлюються 71%, за театр — 28%[96]. Що ж приваблює дитину в кінематографі? Які кінофільми звертають на себе його увагу, витискуючи звідти часто інші, важливі з життьового погляду, моменти?

96. Одне відсоток всюди припадає на невизначні відповіді.

Найбільше цікавлять дитину фільми трюкові, повні найскладніших, несподіваних з моторового боку деталів. Це картини, де багато стрибків, карколомних рухів, де «люди спритні, дужі». Це такі картини, як «Багдадський Злодій», «Знак Зоро», «Акули Нью-Йорку». Серед дітей, що ми їх перепитали, важко знайти таких, які не бачили цих картин. Недурно улюблений артист дітей—справжній герой екрану — Дуглас Фербенкс.

47% Дітей відзначає, що такі фільми їм найбільш подобались. Повні трюків та авантуризму сюжети найбільш подобаються безпритульним дітям (50%), найменше — дітям службовців (44%). Хлопці (55%) охочіше відвідують, розповідають і згадують такі картини, ніж дівчата (89%). Цікавість до картин трюкових з бігом часу відчуває деякі зміни. Так, на першому місці що до захоплювання трюковим фільмом стоять діти 11–12 років (52%), на останньому — 8–10 років (40%), середнє місце посідають хлопці 11 — із років (49%).

Треба сказати, що трюкові картини належать до числа тих, що їх діти з охотою дивляться кілька разів. Бони становлять 58% фільмів, що їх діти бачили двічі-тричі. Трюкові картини діти пам’ятають найдовше. Так, із сюжетів, які докладно переказували діти, трюкові фільми стоять на першому місці що до правильности й правдивости переказу.

Нарешті, треба зазначити, що «незвичайні рухи, спритність артистів», стрибки, «сміливість людей» на екрані, — все це часто примушує дітей давати перевагу кінематографу перед театральною виставою.

Друга група кінематографічних сюжетів, що приваблюють дітей, це громадсько-політичні картини, — картини, що змальовують революційну дійсність, боротьбу за визволення. Діти 8–10 років в 11% випадків виявляють цікавість до неї, її — 12 р. —16%. 13 —14 р — 35%. Хлопці (23%) більше цікавляться політичними картинами, ніж дівчата (19%). Що до позитивного ставлення до громадсько-революційного сюжету на першому місці стоять безпритульні діти (25%), що далеко переважають дітей інших соціальних груп (17%).

З числа громадсько-політичних картин діти найбільше вказують на «Панцерника Потьомкіна», «Мати», «Червоні бісенята».

Дітям подобаються в цих фільмах сцени боїв, у яких бере участь велика кількість народу, героїзм робітників, їхня непохитність, подобається їх остаточна перемога. Ці моменти, що їх можна бачити тільки в дійсному житті або на екрані кіна, примушують дітей часто недооцінювати театр, який з технічних причин подає масові сцени революційної діяльности не так живо й реально. Що діти цікавляться революційним фільмом — зрозуміло. З одного боку, вони знаходять у ньому героїзм, що так відповідає особливостям їхньої психіки, з другого — революційна картина, розгортаючи перед дитиною нові, ще невідомі їй сторони й подробиці героїчної боротьби, цілком відповідав тому попередньому образові, тому досвідові, що його виховує в дітей школа й усе околишнє життя.

Є ще одна група картин, які в житті дітей відограють чималу ролю. Я маю на оці фільми драматичного характеру, картини, що часто змальовують у досить примхливих тонах особисті переживання людини, його життьові радощі й турботи. 11% дітей залюбки ходять на такі картини, добре їх пам’ятають і з охотою переказують їхній зміст. Дівчата більше захоплюються цими картинами (13%), ніж хлопці (9%). Інтерес до драматичного фільму змінюється відповідно до віку: 4% дітей 8–10 років люблять драматичні сюжети, 5% 11–12–13 років, 24% 14–15–16 років. Найчастіше згадують діти картини: «Розіта», «З чорного ходу», «Коли згас маяк», «В ім'я обов’язку».

Цікаво відзначити, що діти, які захоплюються драматичними фільмами, дають перевагу театрові над кінематографом. Це зрозуміло цілком, бо театр з його живими людьми, з справжньою людською мовою краще виявляв особисті, індивідуальні мотиви, ніж німий екран.

Драматичний фільм розряджає драматичні інстинкти дітей, ті інстинкти, що їх Guentte називає: «Le mseux des instincts fondament ceux des enfants»[97].

Люблять діти в кінематографі й посміятесь. Тому деякі з них вважають комічні фільми за свої найулюбленіші картини: таких дітей 8%, Називають, переважно, картини: «Наша гостинність», «Три епохи», «Закроювач із Торжка». Безперечно, що головний момент, який приваблює дітей у комічному фільмі, це та сила суперечностей з навколишнім життям, із загальним тлом картини, з яких вона сплетена. Недурно ж улюблений герой комічних картин — Бестер Кетон, що самим виразом свого обличчя суперечить тому становищу, в якому він перебував.

Картини наукового змісту великої цікавости в дітей не викликають. Тільки 6% дітей говорять, що їм подобаються фільми наукового змісту. Правда, слід сказати, що наш кінематографічний ринок дуже бідний на такі сюжети ; тому діти за них дуже мало згадують. Тіж, хто говорить про наукові картини, висловлюють бажання, щоб такі картини демонструвалося частіше. В наукових фільмах дітей (переважно, хлопців) цікавлять здобутки техніки, життя тварин, мандрівки. Те саме можна сказати Про фільми, що розгортають перед дитиною картини живої й неживої природи. Лише 5% дітей відзначають картини природи, які звернули на себе їхню увагу, в тому чи іншому фільмові, переважно перед іншими подробицями сюжету. Мені здасться, що причина цього полягає не в тім, що діти не люблять природи, мало нею цікавляться. Причина полягав просто в тім, що немає картин, які подавали б природу.

Трохи осторонь стоїть одна невеличка група фільмів, яку особливо підкреслюють деякі діти. Це так звані «обстановочні» картини, фільми, бездоганно виконаю з зовнішнього боку, які чудово подають той чи інший сюжет — здебільшого, легендарний, казковий. Лише 2% дітей особливо зупиняються на цих картинах. Це переважно діти старшого шкільного віку, дівчата. Зразком такої картини можуть бути «Нібелунги», фільм, про який, як про найкращу з картин, згадують 15% дітей. Діти, що надто високо ставлять кіно проти театру, дуже часто підкреслюють саме цю сторону екрану, якої не може дати сцена.

Ось ці дані, що ми їх дістали наслідком нашого обслідування. Ми не вважаємо їх за цілком бездоганні, вільні від будь-яких сумнівів; вони, цілком зрозуміло, мають лише попередній характер.

Але вкупі з іншими, більше обґрунтованими й надійними працями в царині педології, вони можуть допомогти висвітлити цю надзвичайно цікаву проблему.

ЛІТЕРАТУРА

Гельмонт. Кино, как фактор воспитания. «Вестник Просвещения». 1927 г. № 50.

Зайков. Образовательное кино для детей. «На путях к новой школе». 1926 г. № 10.

Крупенина. Кино и дети. «На путях к новой школе», 1926 г. № 7–8.

Крупская. О кино. «На путях к новой школе». 1926 г. № 1.

Преображенский. Кино на фронте просвещения. «На путях к нов. Школе». 1926 г. № 1.

Devouge. Le Cinéma pour enfants, «La Nouvelle Éducation», № 55, 1927.

Станчинская-Розенберг. Влияние кино на школьника. «Работник Просвещ». № 2, 1927 г.

Правдолюбов. Кино и учащиеся. «На путях к новой школе». № 2, 1927 г.

Зайков. Киноопасность и борьба с нею. «На путях к новой школе» № 2, 1927 г.

Радянська освіта. 1928. № 4(132). Квітень. С. 56–63.

97. Le jeux dramatiques et la musique «La nouvelle Èducttùn»

П. М-ла

КІНО І ПОЛІТОСВІТРОБОТА

(Кіносекція Худ. Ради Одеської Окрполітосвіти)

В справі художнього виховання широких мас, так міського, як г сільського населення, кіно починає відогравати все більш та більш значну ролю.

Але поруч з тим до нині не було систематичного вивчення кіно,, як засобу культ і політвпливу на маси, вивчення самої маси глядачів як об'єкта цього впливу. А без цього немає можливости зробити певних висновків, шукати шляхів до розвитку кіно в справі піднесення культурности широких кол населення.

Такі міркування привели Художню Раду відділу мистецтва Одеської Окрполітосвіти до думки утворити спеціяльну секцію у завдання якої входить систематично стежити за розвитком кіно, розглянути й вивчити можливість використати кіно для політосвітроботи, вивчати методику різних форм роботи з кіно.

Секція має працювати за такою програмою (орієнтовочною):

1. Організувати систематичне стеження за кінопродукцією з метою вивчити її зміст, художнє оформлення, досягнення.

2. Розроблювати, на основі зібраних матеріалів та їх оцінці, принципові положення кіноділа (головним чином — ідеологічних та художніх).

3. Встановити, на основі вироблених принципів, систему впливу на кіно-діло.

4. Вивчати фільми, як засіб політосвітнього впливу (аналізи фільмів).

5. Вивчати об'єкт кіно. Вивчати інтереси глядачів різних категорій, процес сприймання, вплив кіно на підвищення культурного рівня, поруч з цим — реєстрація всіх випадків негативного впливу кіно на глядачів.

6. Вивчати форми й методи роботи кіно, яко політосвітнього засобу: фільми, методика кінореклами, кіно-плакату, кіно-лекції,

І кіно-диспуту, кіно-суда й т ин.

7. Вивчати можливість сполучити кіно з иншими формами політосвітроботи (кіно-бібліотека, кіно-музей, кіно-екскурсії, кіно-робота кіно-самоосвіта, кіно-робота гуртків).

8. Розроблювати принципи складання кіно-сюжетів та матеріалів що відповідали б потребам дальшої політичної освіти та культурному розвиткові мас.

Разом з тим секція має розглянути й вивчити ще цілу низку не менш важливих питань як от: доповнення фільм музикою, раціоналізація кіно-помешкань й т. инш.

Одеський відділ мистецтв політосвіті кладе першу підвалину на організацію конче потрібної й цікавої справи. Треба думати, що в сприятливих, як ніде, умовах вона досягніть певних наслідків.

Селянський будинок. 1926. № 2. Лютий. С. 47.

В.Ю. Кінгі[98]

ВИВЧЕННЯ КІНОГЛЯДАЧА

Лео Мур[99] у своїй захопливій книзі «Фабрика сірих тіней» говорить: «Напис на сірому паркані "Кінофабрика", тоб-то "фабрика рухів" бреше. Кінофабрика не виробляє рухів. Цей напис "фабрика рухів" треба повісити на кожну пару очей, що продивляються картини в залі на фабриці і на мільйони очей глядачів кінотеатрів усього світу. Лише очі глядачів, що зберігають на долю секунди враження від об'єкта, що вже зник з поля зору, і зливають ці враження з іншими, з тими, що йдуть за ними, творять на екрані мізку рух сірих Тіней»[100].

Тут дано лише фізіологічну основу сприймання кіно-фільму; тут Лео Мур ніби стверджує пріоритет кіноглядача в процесі перетворення мертвого фільму, що на ньому дано кілька тисяч окремих знімків, у живу рухому картину. Для Лео Мура, як і для багатьох інших дослідників кіномистецтва, за основний факт, що визначав його буття, за факт, що на ньому зосереджується нашу увагу, в реакції кіноглядача на роздратування, що посилає на ретину нашого ока екран. І той, хто побажав би оцінити той чи інший кінофільм, не вважаючи на ці реакції, опинився б у становищі людини, що розцінює роботу не за остаточними наслідками її, а лише беручи її підготовчу стадію, бо, не вважаючи на складність і тривалість процесу виробництва кінофільму, він все-таки є лише підготовка до тих 1½–2 годин, протягом яких звичайно демонструється картину. Звідси цілком виплива конечність найпильнішого вивчення реакцій кіноглядачів різних категорій на різні кінофільми.

Така апріорна, так би мовити, теоретична установка проблеми, що нас цікавить. Але за конечність вивчення кіноглядача говорять і практичні міркування. Час, коли до кіно ставилися як до скороминучої забави, давно минув і велике соціяльне та культурно-освітнє значіння кіно — безперечне. Тепер серед наших відомих політичних діячів нема жодного, що не вважав би за потрібне підкреслити значіння кіно.

Всім відома формула Леніна: «Зі всіх мистецтв найважливіше для нас кіно».

Крупська в свій час писала:

«Ми мало думаємо за те, що від того, як широко ми зуміємо радіофікувати та кінофікувати наш Союз — залежить, як скоро ми цивілізуємося»[101].

98. *Кінги Віктор Юрійович* — педагог женськ. Гімн. О.Г. Шольп в Одессі. Викладав у вечірній школі композицію, російську мову і літературу. Освіту отримав в Московському ун-ті і був справжнім ентузіастом своєї справи. Своїм учням прищеплював повагу до майстрів літератури — Тургенєву, Достоєвському, Чехову, Островському.

99. *Лео Мур (Леонтій (Леопольд) Гнатович Мурашко)* (1889–1938) — сценарист, кінорежисер. У 1907 — бува заарештован за участь у революційних заворушеннях. У 1912 — втык з каторги до Америки. Працював акт., пом. реж., адм. в ательє Гріффіта та інших кінофірмах. З 1923 — працював на Московській фабр. Держкіно. В 1930-х віддав перевагу сцен. роботі. Авт. сцен. укр. ф. «Кришталевий палац» (1934, у співавт. з Г. Гричером). Автор кн. і ст. про радянське і американське кіно. — *Прим. упор*.

100. Мур. «Фабрика серых теней». Вид. «Кинопечать», 1927 р., стор. 8.

101. «Правда», 1926 г., 11 марта.

Луначарський[102] ще 1919 року стверджував: «Всяке мистецтво, як зазначав це ще Толстой, є перш за все спосіб заражувати почуттям митця маси. Освіта в широкому розумінні цього слова полягає в розповсюдженні ідей серед ворожих поки-що розумів. Кіно може зробити і те і інше з великою силою: воно є, з одного боку, наочним засобом при розповсюдженні ідей, з другого боку, маючи в собі риси художнього, поетичного, патетичного й т. ін., воно здатне впливати на почуття і є, таким чином, апаратом агітації. На це треба перш за все звернути увагу»[103].

Нарешті, Сталін у своїй доповіді на XIII з'їзді РКП сказав, що «кіно є великий засіб масової агітації, і наше завдання — взяти цю справу в свої руки. Відповідно до цього XIII з'їзд у резолюції з приводу агітпропу ухвалив: «Кіно повинно стати в руках партії могутнім засобом комуністичної освіти та агітації»[104].

Здавалося, що ці авторитетні заяви повинні були б мати в вашому Союзі велике значіння. Проте фільми, що їх демонструється в наших кінотеатрах, майже завжди не відповідають соціяльному замовленню, що ми його вимагаємо. Коли демонструється закордонні фільми це цілком зрозуміло, бо їх розраховано не на наших робітників та селян, а на дрібнобуржуазного глядача капіталістичної країни. Коли ж демонструється картина нашого радянського виробництва, то така невідповідність її своєму призначенню набуває Небезпечного характеру. В чому справа? Чи можемо ми підозрівати наших кіно-виробників у тому, що вони навмисне випускають такі картини, що або впливають негативно (а таких багатенько), або, в кращому випадку, робітники та селяни ставляться індиферентно без будь-якого зацікавлення.

Таке припущення було б потворним[105].

Нам прекрасно відомо, що кожен фільм, раніш, ніж потрапити до екрану, проходить складний контроль, починаючи з моменту ухвалення висококваліфікованими редакторами і кінчаючи проглядом уже змонтованого фільму, що його роблять вищі кінорепертуарні органи.

І одначе лише зрідка, виключно зрідка наші кінофабрики випускають картини, що дійсно придатні до тих цілей та завдань, що стоять перед радянським кіно.

Очевидно відповіли на це треба шукати не в злій волі наших кіно-виробників, а в тім, що вони не знають свого споживача, не вважають на його специфічні особливості й тому, не зважаючи на те, що картини часто-густо ідеологічно цілком витримано, вони не можуть охопити кіноглядача з робітничої та селянської маси.

А не знають вони свого глядача через те, що вони його не вивчають.

Деякі режисери, як нам відомо, підчас пороблення так званого «Стального сценарія»[106] роблять зауваження про ті реакції, що, за їхніми думками, повинні бути в наслідок прогляду тої чи іншої кадру картини.

---

102. *Луначарський Анатолій Васильович* (1875–1933) — російський революціонер, радянський державний діяч, письменник, перекладач, публіцист, критик, мистецтвознавець. З жовтня 1917 року по вересень 1929 — перш. наркомом освіти РРФСР, активний учасник революції 1905–1907 рр. та Жовтневої революції. Акад. АН СРСР (1930). — *Прим. упор.*

103. «Кинематограф». «Сборник статей», ГИЗ, 1919 г. Статья «Задачи государственного кино-дела в РСФСР», стр. 5–6.

104. В помощь партработнику. Систематический сборник резолюций с'ездов и конференций ВКП(б). Изд. 2-е, ГИЗ, 1927 г., стр. 507.

105. Н.Н. Крупська в своїй статті «Кинофронт» (див. «Правду», 1928 р., № 65, 17 березня, стор. 4) з приводу цього питання говорить: «Коли б хто-небудь сказав: У вас, товариші, НЕП, тому давайте пристосовувати вашу ідеологію до ідеології непмана, перевиховувати пролетаріат у дусі капіталізму імперіалістичної епохи, до нього запросили б професора Крамера й нарядили б на Канатчикову дачу, як людину, що збожеволіла. Але так ніхто не говорить».
Одначе, В. Кіршон у своїй статті: «Под знаком Мери», що вміщена № 19 «На литературном посту» за 1927 р., бере під сумнів наші кіновиробничі організації, і, посилаючись на факти й документи, намагається довести, що їхні помилки не завжди були сумлінні.

106. «Стальний сценарій» — це такий сценарій, що монтажно оброблений до подробиць режисером, і готовий до знімання.

Коли запитати — на чому вони ґрунтують свої припущення, то навряд чи хто з них зможе послатися на завчасне вивчення кіноглядача.

Іноді справа ще простіша. Виходячи з того, що наша радянська дійсність являє собою діяметральну протилежність тому, що твориться в буржуазних країнах, діячі радянської кінематографії обмежуються тим, що копіюють вироби своїх закордонних колег, тільки навиворіт. Такий спрощений підхід наших кіновиробників до свого завдання висміює між іншим і наш відомий публіцист М. Левідов[107] у своїй книзі «Человек и кино».

Зазначивши, з яким диявольським умінням хазяїни капіталістичного світу використовують у своїх інтересах нове озброєння — кіно, Левідов говорить: «Здавалося цілком природним, що радянське кіно повинно провадити принципи радянської ідеології, що дивовижні агітаційні можливості кіно треба використати в наших інтересах. Як же це технічно зробити? Дурниці, чого ж легше. Придивитися пильно, як це робиться на буржуазному Заході й зробити також, але ж зі зворотним знаком, робити, так би мовити, за принципом зворотної аналогії. Там, приміром, дуже корисні та популярні детективні фільми: шляхетний шпигун, що визволяє прекрасну героїню з лап розбійника. Ну, що ж і ми дамо радянський червоний, пролетарський детектив, старанно скопіюємо фільм, але змінивши всюди плюс на мінус і навпаки»[108]. Але при цьому, за словами Левідова, «забули лише за одну дрібницю», забули за. те, що, крім техніки, існує в кожному фільмі й ідеологія, що кожний детективний роман, кожний детективний фільм на 99% — продукт чистої техніки, але хоч 1% ідеології, тобто певного переконання автора цих фільмів та романів, і ось цей один відсоток і псує всю справу»[109].

Додаємо від себе, що саме детективність фільму є до певної міри момент ідеологічний, і тому виникає питання: чи придатні детективи, хоч і червоні спочатку до кінця, для нашого радянського екрану. Отже, тут виникає потреба у вивченні кіноглядача, хоча б для того, щоб установити потрібні форми та технічні способи будування радянського кінофільму. Левідов висовує ще один момент: «Кожний буржуазний фільм агітує, але ця агітаційність є не так завчасним завданням, як природним наслідком. Про це в нас не подумали, захопившись агітаційними можливостями кіно. Формулу — кіно агітує поскільки воно виконує замовлення соціяльне, у нас змінили на формулу: кіно повинно агітувати, виконуючи замовлення керуючої класи.

Знову забули за дрібницю: забули про те, що агітація ефективна лише тоді, коли її не нав'язується, коли об'єкт, що його агітують, не бачить, не усвідомлює, не відчуває того, що його агітують»[110].

---

107. *Левідов Михайло Юлійович (справжнє прізвище Левіт)* (1891–1942) — російський письменник, драматург і журналіст. (прим упор.).

108. І.М. Левидов. «Человек и кино». Естетично-соціологічний етюд. Вид-во «Кинопечать», М., 1927 р., стор. 99–100. Про те ж саме говорить С. Ейзенштейн у статті «За Советское кино» (журн. «На літературном посту», 1928 р., № 4); про те ж саме говорив т. Костров з «Комсомольської Правди» на диспуті про політику Рад-кіно, що було організовано ЦК ВЛКСМ у жовтні 1927 р. «Основна небезпека не в тому, що не зуміли остерегтися од закордонної халтури, а в тому, що ця халтура й досі скрізь і всюди залишається стандартом для радянського фільму і в галузі ідеологічній і художній» (див, журн. «Советское кино», 1928 р., № 1, стор. 28).

109. Там же, стор. 101.

110. Там же, стор. 103. Проти спрощеної тенденційносте та агітації заперечують і інші. Так, Іполіт Соколов у своїй книзі «Киносценарий» (вид. «Кинопечать», М. 1926 р.) пише: «Гипертрофія агітації шкідлива саме для агітації, коли в сучасний момент підчас перемонтовки безглуздих американських чи то німецьких драм та комедій навмисне й настирливо вкладається будь-яка серйозна соціяльна ідея, то така агітація досягає негативних наслідків» (стор. 57). Одначе, цю боротьбу проти голої агітки наші виробництва зрозуміли, як похід проти перевантаження наших виробничих планів ідеологією, звідси перебільшений випуск картин виключно для розваги «без будь-якої ідеології». З цього приводу В. Сокольський цілком слушно зауважує: «Не доводиться говорити за картини виключно розважні, за картини без ідеології. Можна говорити за картини без вашої ідеології, але обов'язково з ворожою для нас ідеологією», (див. його статтю «Кризис в кино» журнал «На литературном посту». 1927 р., № 11–12, стор. 62).

Можна, звичайно, не погодитися в останньому пункті з Левідовим, бо існують і інші думки, наприклад т. Луначарського, який говорить, що «якщо де-небудь дурний острах перед тенденційністю є найбезглуздіший, так ц& в галузі кіно»[111]. Одначе, щоб і це питання з'ясувати, треба його вивчити на реакціях кіноглядачів. Таким чином, з якого боку ми не підходимо до питання соціяльно-політичної та культурно-освітньої ролі кіна, ми ніяк не можемо минути конечности вивчення нашого кіноглядача, тобто тієї робітничої та селянської маси, що для неї в першу чергу працює наша кінематографія.

II

Отже, чи усвідомили наші кіноробітники потребу вивчити кіноглядача. Треба признатися, що якраз кіноробітники найменш про це думали; ця думка про потребу вивчити кіноглядача виникла нещодавно і то під натиском нарікань з боку робітничо-селянських глядачів.

Це зрозуміло. Правильно чи неправильно (про це сперечатися тут не будемо), але наші кіновиробники перш за все дбали за господарсько-комерційні інтереси. Однак, аншлаг над касою — не такий уже вірний критерій для визначення ідеологічної та художньої, вартости картини і часто-густо залежить від випадкових причин та обставин: популярности артистів, що беруть участь у фільмі, дражливої теми, що сама ніякої соціальної вартости не має, гарної реклами і т. ін.

Не зважаючи на все це, наші кіновиробники гадали, що знають свого глядача, коли ввечері коло каси безконечні хвости й баришники спекулюють квитками.

Але наші кінопромисловики, засвоївши дуже добре від закордонних кінофабрикантів любов до аншлагів, забули, а можливо що й не знають про те, що за кордоном, головним чином в Америці, кожний новий фільм перед тим, як його випускається в світ, демонструється в провінціяльних кінотеатрах під різними назвами без реклами, щоб виявити ставлення глядача, при чому спеціяльні спостерегачі пильно К фіксують реакції глядачів і лише після цього картина остаточно монтується й пускається в прокат.

В Америці цей завчасний перегляд має свою характеристичну назву «Проба на собаках»[112]. Ось бачимо, що кінофабриканти за кордоном пильно вважають на вимоги глядача й вивчають його інтереси. Що до культурних робітників та політосвітників, то вони також не мали особливого стимулу зацікавитися планомірним вивченням кіноглядача. їхній обов'язок, правда, провадити агітаційно-політичну та культурно-освітню роботу навколо кіно, і це, звичайно, могло б змусити їх почати роботу вивчення кіноглядача. Одначе, за справедливим зауваженням Б. Філіпова, багато дехто з культробітників, якщо їх питатимуть, який фільм потрібний робочому клубові, називатимуть здебільшого ті фільми, що їх радкіно та ВУФКУ не дають клубам[113]. А про село нема чого говорити. Для того, щоб переконатися в тому, яке безглуздя там твориться в справі

111. Дивись його статтю, що її цитовано вище — «Задачи Государственного кинодела в РСФСР» — у збірнику «Кинематограф» стор. 6. Треба одначе відзначити, що від своїх поглядів 19-го року т. Луначарський й сам, здається, відмовився. Отож у своїх тезах «Революционная идеология и кино» він обстоює діяметріяльно протилежні погляди. Одначе, говорить він, «де в чому ми повинні наслідувати буржуазію, а саме: ми повинні запобігти тенденційних фільмів, тоб-то великих картин, що в їх білими нитками просякає певна навчальна думка» (цитованою за книгою І. Соколова «Кино-сценарий» стор. 57).

112. Про це детальніше дивись у книзі C.O. Stindt'a «Das Lichtspid, als Kunstform». Atlantis Bremen. 1924. Крім того, за твердженням І. Соколова «при американських кінофірмах є спеціяльні "пульсодержці", майже вчені соціологи, що на підставі газет, журналів, театру, вар'єте та дамських мод пильно вивчають зміни смаку публіки біжучого року (див. М. Соколов. «Киносценарий». Вид. «Кинопечать», 1926 р., стор. 10.

113. До чого це доходить, показує звертання Боровичевської Окр. ІНО (3/1–28 р.) до Ленінградського Обл. ІНО з приводу картин, що їх надсилається до села. Ось воно: «Невже ж немає можливости урегулювати питання що до селянського прокату. Це ж злочинство збоку радкіно підсовувати… кримінальщину. Це треба назвати спекуляцією на нашому неуцтві. Політосвітники, допоможіть, відчиніть кватирку, від мертвеччини, у радкінців одшибло нюх, і вони годують нас мертвеччиною». Ленінгр. Обл. ІНО з свого боку додає: «Звертаємо увагу, що такі листи ми одержуємо майже щодня» (Див. «Советское кино» 1928 р., № 1, стор. 19).

кінорепертуару, досить переглянути центральні чи провінціяльні газети за перший-ліпший день[114]. Природно, що через відсутність картин, що їх можна б було використати для культурно-освітньої роботи, особливої потреби в вивченні кіноглядача наші політосвітники не бачили.

Одначе, за останній час ненормальність такого становища почувається все більше й на сторінках нашої, особливо спеціяльної, преси, все частіш появляються статті та замітки, що вимагають вивчення кіноглядача. Так, автори популярного збірника «За кинопередвижку» вважають, що «питання про кінопередвижку не лише зв'язане з ідеологією та вихованням селянських мас і організаційним питанням, а й доконечністю вивчення процесу сприймання картин», що при радянізації фільму для села досі не враховано можливосте їхнього пристосування до розуміння селян, що «підчас утворення селянського фільму перш за все потрібний завчасний облік селянських інтересів», що «треба розвинути найдширшу всебічну досвідно-експериментальну працю на місцях»[115]. Відомий прихильник використання кіно для культурно-освітніх цілей Л. Сухаревський пише в своїй книзі «Кино-лекции»: «В кіно-лекційній роботі питання вивчення кіноглядача ще важливіші, бо підхід з науковим фільмом до селянської маси далеко трудніший, ніж з художнім. Селянські кіно-лектори повинні обов'язково записувати та підсумовувати свої спостереження що до вивчення селянської маси, повинні ділитися своїми спостереженнями підчас методичних конференцій і загальними колективними зусиллями налагодити планомірне й методологічно-правильне вивчення інтересу й попиту селянина. Тоді матимемо всі потрібні передумови для розвинення кіно-лекційної справи на селі»[116].

Б. Філіпов, що вже його цитовано, автор книги «Кино в рабочем клубе» вважає за конче потрібне організувати по клубах спеціяльні фото-кіно-гуртки, при чому, за його думкою, «одним з істотних завдань фото-кіно-гуртка треба вважати виявлення попиту глядача-робітника, а також організований вплив свідомого радянського глядача на роботу виробничих і прокатних кіноорганізацій»[117].

Ту ж думку, інакше сформульовану ми знаходимо в працях майже всіх видних кінороботників (Голдобіна, Кациграса, Соколова, Пудовкіна, Лебедева, Вайнштока, Якобсона та інш.). До цього треба додати, що останнім часом вивчення кіноглядача все більше й більше притягає до себе увагу керовничих органів політосвіти.

Деякі округи, особливо ті, що мають політосвітні кабінети, з своєї власної ініціятиви заводять до плану своєї роботи вивчення кіноглядача, як обов'язкове завдання. Центральний методком політосвіти за участю політосвітсекції Українського Науково-дослідчого Інституту Педагогіки висунув проблему вивчення кіноглядача в якнайширшому маштабі й знайбільшою глибиною, при чому до цієї роботи притягається методактив на місцях.

На II Всеукраїнській методнараді робітників політосвіти, що відбулася в червні 1927 року, ставилося навіть окрему доповідь на тему про методи вивчення кіноглядача, при чому в резолюції відмічено конечність поставити роботу на відповідні рельси.

Резолюція Всесоюзної культнаради при культвідділі ВЦРПС, що відбувалася в квітні 1926 р. у справі використання кіно в клубній роботі, також висовує конечність «ураховувати попити мас та враження від перегляду кіно-картин» (п. 9), при чому «для постановки вивчення клубного глядача треба спеціяльно випустити декілька різнотипових програм, що їх пільгове, просунення

114. Филипов. «Кино в рабочем клубе». Вид. «Кинопечать». М., 1926 р., стор. 36.

115. «За кинопередвижку». Киносекция Главполитпросвета. Госиздат. М., 1924 р.» стор. 94, 96, 97. Книга дуже цікава для того, хто вивчав кіноглядача, вона бо дає базпосередні враження селян від кіно.

116. Л. Сухаревский. «Кинолекции». Вид. «Долой неграмотность». М.-Л., 1927 р., стор. 112.

117. Б. Филипов. «Кино в рабочем клубе». Вид. «Кинопечать». М., 1926 р., стор 56 і 60. Між іншим наводимо інструкцію Культвіддіду ВУРПС № 13 од 30-го січня 1926 р. «О работе кино-уголка в рабочем клубе» в розділі III (форми діяльности гуртка) пропонує «збирати матеріал що до вивчення кіноглядача в клубному кіно».

треба погодити з прокатними організаціями, також треба до них додати інструкції про запровадження громадського перегляду» (п. 16)[118].

Зрештою, конечність найпильнішого вивчення кіноглядача підкреслив на Всеукраїнській партійній кінонараді т. Постоловський, що виступав у дискусії в справі докладу про роботу ВУФКУ.

Резолюція Всесоюзної партійної кінонаради говорить, що «основний критерій оцінки формально-художньої якости фільму 6 вимоги, щоб кіно дало форму, зрозумілу мільйонам», а для цього, звичайно, ці мільйони треба вивчити.

Таким чином, думку про те, що в основу кіновиробництва й всієї культурно-освітньої роботи за допомогою кіна треба покласти вивчення кіноглядача, усвідомили всі.

Видно недалекий той час, коли ця проблема зацікавить наших робітників, не менш, ніж вивчення читацьких інтересів.

Але чекати на швидкі конкретні результати не можна, тому що сама методика вивчання перебуває ще в ембріональному стані й потребує довгої та пильної перевірки.

III

Що ж ми реально маємо, що зроблено з організаційного та методичного боку в нас у СРСР для вивчення кіноглядача?

Одверто кажучи, надзвичайно мало, а те, що зроблено, не має певної наукової вартости.

Справа в тому, що самий термін «вивчення кіноглядача» часто-густо розуміють по-різному. В той час, як дехто має на увазі вивчення його попитів та інтересів, інші вважають за потрібне вивчати те, як сприймають картини глядачі різних категорій; що до реакцій на кінофільм, то деякі дослідники скупчують увагу на тих актах поведінки кіноглядача, що можна спостерігати безпосередньо в театральному залі підчас демонстрування картини, інші цікавляться впливом, що має кіно на робітників та селян; дехто до цього долучають вплив кіна на психіку та ідеологію глядача. Таку ж суперечливість спостерігається й що до метод вивчення: будь-якого загальновживаного плану вивчення, що надав би можливість підсумувати результати дослідчої роботи, яку переводять різні особи та організації окремо один од одного, не існує. Та, правду кажучи, звідки йому взятися, коли ми робимо лише перші непевні кроки на шляху вивчення кіно-глядача, і йдемо навпомацки, ще не вийшли з первісної стадії методичних шукань.

Впадає в око, що вивченням кіноглядача цікавилися дотепер різні організації, але найменше ті, кому це потрібно, тобто кіно-робітники.

Про кіновиробників ми вже говорили. Відмітьмо лише, що навіть наші сценаристи та режисери, що за характером своєї роботи повинні в процесі підготовки постановки, монтажування кінофільму вважати на реакції майбутніх кіноглядачів, спираються більше на свою інтуїцію, ніж на об'єктивні дані наукового дослідження, тому ми маємо багато поганих і небагато хороших картин[119].

Є ще одна категорія кінобітників, що повинна б інтересуватися питанням вивчення кіноглядача: це керовники наших кінотехнікумів та кіностудій. Одначе, перегляд навчальних планів та програм наших кіношкіл переконує в тому, що складачі надзвичайно далекі од розуміння тієї ролі, що могло б відіграти вивчення кіноглядача в справі підготовки та підвищення кваліфікації наших кіномехаників, кінооператорів, кіноакторів та кінорежисерів. Не зважаючи на інструкцію

118. Див. «Справочник клубного киноработника». Додаток до книги Філіпова «Кино в рабочем клубе», стор. 99 і 100.

119. Один з радянських режисерів С.А. Тимошенко, що йому, звичайно, і «книги в руки», одверто говорить: «Кіно найбільш з усіх мистецтв залежить від випадковости, неорганізованих нальотів режисерської фантазії» (див. його книжку «Искусство кино-монтаж-фильму». Вид. Academia, Л., 1926 р., стор. 66).

ВЦРПС,. дуже мало цікавляться вивченням кіноглядача й наші клубні фотокіногуртки, хоч безпосередньо й стикаються з клубною масою, не завжди мають перед себе готовий об'єкт вивчення.

Перед нами програма кіноосередку при заводі імени К. Маркса в Ленінграді, її розподілено на 12 занять. Та що ж? Тут є все: і кіно-техніка, і сучасне становище всесвітньої кінематографії, і техніка сценарія з намаганням теоретично його обґрунтувати, і наукове кіно. Немає лише вивчення кіноглядача. Це — симптематично. І коли авторові цієї статті доводилося говорити з керовниками клубних фото-кіно-гуртків про потребу вивчення кіноглядача, то він чув у відповідь — для чого це, мовляв, потрібно?

Через таку індиферентність і, може, ворожість, що почувають кінобітники різних категорій та кваліфікацій до вивчення кіноглядача, довелося цією роботою зацікавитися людям, які або не мають до кіна прямого стосунку, або які стикаються з кіном у процесі своєї роботи, як от культробітники та політосвітники, а останніми часами педагоги та лікарі.

Рямці цієї статті не дозволяють дати повний огляд того, що пророблено в справі вивчення кіноглядача в СРСР, хоч пророблено й не дуже багато.

Тому зупинімося на важливіших і найтиповіших моментах що до методичного боку цієї роботи, щоб проілюструвати, які різні методи вивчення кіноглядача і які різні і організації, що його вивчали.

Перші, як нам відомо, почали переводити цю роботу професійні організації Ленінграду та Москви.

При Ленінградській та Московській губпрофрадах організовано спеціяльні кінопереглядові комісії, які системово улаштовують завчасні прогляди картин, що намічається їх до постановки в робітничих клубах, з метою визначення придатности чи непридатности їхньої до цього. Тому до перегляду запрошується, крім членів спеціяльних комісій, клубний актив та кіногуртки, а також робітників від варстату.

В якому напрямкові йде робота цих комісій, про це ми довідуємося з протоколу кінопереглядної комісії культвідділу ЛГРПС[120]. До протоколу перш за все занотовується, так би мовити, пашпортові відомості про фільм: назва, кількість серій та частин, характер (драма, комедія, науковий, видовий, виробничий, мішаний), метраж, режисер, головні актори й короткий зміст. Після всебічного обговорення картини, присутні ухвалють загальну оцінку придатности фільму для робітників клубів, для села й для дітей різного віку; потім відзначається, до якого циклу треба застосувати картину (революційно побутового, революційного, історичного, чисто-революційного, побутового, художнього й т. ін.) і, нарешті, яку політосвітню роботу треба розгорнути навколо фільму: прочитати лекцію на відповідну тему, улаштувати виставку, притягти гурток, використати картину в справі агітації, ув'язати її з будь-якою датою червоного календаря, передати фільм для пробки до фото-кіно-гуртка й т. ін.

Така робота інтересна й може дещо дати для вивчення кіноглядача, але основне її завдання скоріш профілактичне, ніж дослідче: її основна задача все-таки, очищення клубного кінорепертуару від халтури, а не вивчення кіноглядача. Крім того, судження глядачів що до картини не вільні од випадковости, що виявилося, наприклад, у тому, що ті картини («Табачница из Севильи» і «Паганини») більш-менш однорідний склад глядачів у Москві ухвалив до демонстрування у робочих клубах, а у Ленінграді — заборонив. Тому заява т. Філіпова, на підставі робіт Ленінградської проглядової комісії, що, «дорослий робітник бажає перш за все, щоб фільм був змістовний», нам здається за передчасну й мало обґрунтовану.

120. Див. «Справочник клубного киноработника» (додаток до книги Філіпова «Кино в рабочем клубе», стор. 95.

В іншому напрямкові переводить ту ж саме роботу Кабінет Культробітника при тому ж таки культвідділі ленінградської губпрофради. Тут переводиться організоване спостереження кіноглядача за певного системою. Робота в схематичному вигляді веде до того, щоб простежити та зафіксувати рухи, емоції та інші реакції кіноглядачів у залежності від розвинення дії в картині. Для спостереження виділяється спеціяльні групи спостерегачів, що з хронометром у руках спостерігають.

Це робить спостереження точними та чіткими. За цими даними складається й малюється різними кольорами криву розвинення дії в картині, реакцій кіноглядачів і навіть моментів музичного супроводження, що, до речи, дуже важливо.

На жаль, якісна характеристика реакцій обмежується підрозділом на позитивні й негативні, що дає можливість лише суб'єктивно оцінювати поведінку кіноглядачів підчас кіносеансу, надто схематизує результати спостережень, тому їх знецінює, не лише що до науковости й практичности.

Інститут методів шкільної роботи в Москві зробив також спробу в справі вивчення кіноглядача. За об'єкт спостереження взято учнів московських шкіл. Вивчення переведено за анкетним методом. Результати одержано дуже інтересні[121]. Обговорення питання про дані, що одержано таким шляхом, не входить в завдання цієї статті, вважаємо лише за потрібне сказати, що обслідування само по собі для вивчення кіноглядача недостатнє, бо кінець-кінцем воно є самоспостереження кіноглядачів, особливо, коли воно є суб'єктивне переживання підчас прогляду тої чи іншої картини; у всякому разі об'єктивна цінність анкетних даних завжди може бути під сумнівом, через те що ручитися за те, що ті, хто записують анкету, говорять за себе правду, ніхто не може: помилки можливі навіть при сумлінному ставленні до анкети. Зовсім інакше будувалася ця робота в Одеському кабінеті політосвітника, що переводилося її за спеціяльним завданням Центрального Методкому Управління Політосвіти України. Перш за все, тут зовсім одмовилися від культивування будь-якого одного методу вивчення (взято курс на перевірку результатів, що досягнуто одним шляхом за допомогою інших методів, при чому в план запроваджено лабораторно-експериментальну роботу за допомогою різного інструментарію), а також метод тестів.

На жаль, цю роботу не закінчено через цілу низку об'єктивних причин; вона не набула тої організації чіткости, що так потрібна для кожного складного заходу. Але деякі цікаві висновки роботи, що проробив їх Одеський Кабінет Політосвітника надруковано в вищезгаданих статтях т. Могило («Політосвіта», № № 1–4 за 1927 р.).

З інших робіт у справі вивчення кіноглядача треба згадати роботу про ролю кіно в робітничому побуті, що перевела Асоціяція в справі вивчення юнацької праці при Центральному Комітеті Комсомолу України, — також у спосіб анкетний. Результати дослідження наведено в статті М. Зарецького «Рабочий подросток, как зритель кино», що її вміщено в журналі «АРК» № 3 за 1927 р.

З'ясувалося також за допомогою анкет такі моменти: одвідания кіно робітниками-підлітками, чим вони більш цікавляться — театром чи кіном; яким кінотеатрам вони віддають перевагу, комерційним чи клубним, мотиви відвідування, які саме картини найбільш подобалися й т. ін.

Безперечно, в дальшому, коли ми остаточно підсумовуватимемо висновки що до вивчення кіноглядачів різних категорій, ми мусимо взяти до уваги й ці дані.

Нарешті, вивченням реакцій кіноглядачів-дітей цікавилася шкільна кіно-секція Ленінградського губВНО, одначе ми ніяких відомостей що до цього не маємо. Проте, надто цікаві і в той же час гнітючі дані з приводу реакцій дітей на сучасний кінорепертуар ми одержуємо

121. Правдолюбов. «Спроба педологічного підходу до питання про дитячий кіно-репертуар». «Шлях Освіти», 1928 р., № 5/6.

з «Першого Всесоюзного Педологічного З'їзду» в Москві[122]. Крім того, деякі факти з цієї ж галузи опубліковано в книзі проф. Люблінського «Кинематограф и дети».

Ось, приблизно, головне, що ми маємо в галузі більш-менш організованого вивчення кіноглядача.

Цілком очевидно, що всього цього недостатньо, щоб визнати цю роботу за налагоджену. Правда, наша кінематографічна література багато говорить про те, який саме повинен бути кінофільм для робітників, селян, підлітків, дітей: що їм подобається, що не подобається, як вони реагують на драматичні, комічні й інші моменти у фільмах. Але ці міркування базуються на випадкових одиничних спостереженнях і тому ніякої об'єктивної наукової цінности не мають.

IV

Як же треба поставити вивчення кіноглядача, щоб досягти більш-менш задовольняючих практичних результатів.

Ми ставимо це питання так обережно тому, що за повноцінне наукове вивчення кіноглядача говорити ще не прийшов час: як уже наводилося вище, ми ще не вийшли з стадії методичних шукань та попереднього досвіду. Призначення такого досвіду не в тім, щоб робити висновки що до виливу на кіноглядача, а в тім, щоб перевірити вартість тих чи інших методів вивчення для наших цілей та завдань.

Проблема, що стоїть перед нами, важка ще й тому, що в той час як в інших галузях вивчення об'єкту нашої роботи (напр., в галузі шкільнокурсової, бібліотечної, самоосвітньої чи екскурсійної роботи) Ми маємо можливість використати методичні досягнення західньо-европейської чи американської науки, в галузі вивчення кіноглядача ми на чужий досвід спиратися не можемо: за кордоном над цією справою також працювали мало, не кажучи вже за те, що класовий склад кіноглядачів, що їх там переважно вивчають, далеко не той, що в нас; це — не робітники й не селяни, а дрібна буржуазія великих столичних кінотеатрів.

Тому, намічаючи план і методику вивчення кіноглядача, ми мимоволі повинні керуватися не так даними досвіду, як теоретичними міркуваннями. Перше запитання — це запитання за конкретний зміст і мету роботи в справі, вивчення кіноглядача.

Той досвід, що про нього ми згадували, не має чіткої цілевої установки: інтереси, запити, безпосередні реакції на картину, що її демонструється, поведінка кіноглядача в широкому розумінні цього поняття, вплив кіна на їхній побут, психіку, ідеологію — все це, безперечно, можна й треба вивчати, але в кожному окремому випадкові мета має бути диференційованою, тому що від цього залежить і методика вивчення.

Одно вивчати, які саме картини подобаються кіноглядачеві тої чи іншої категорії, друге — вивчати, який кінофільм потрібний для того, щоб зробити на кіноглядача потрібний вплив: у першому випадкові методика одна, в другому — інша.

З другого боку, щоб надати вивченню кіноглядача теоретичної й практичної повноцінности, вено повинно охопити його, так би мовити, з усіх боків, робота що до вивчення повинна підлягати принципові суворої плановости, і поміж окремими розгалуженнями цієї роботи має бути організована ув'язка.

З цього погляду, нам здається, за найдоцільніше розбити цю проблему на три частини з таким розрахунком, щоб вони взаємно одна одну обумовлювали й доповняли.

1) Вивчення попитів та інтересів кіноглядачів у залежності від соціяльного, полового та вікового складу.

122. Про цю доповідь див. статтю Беляева «Дети и кино» («Правда», 1928 р., № 5, січень), а також статтю Єфр. Лемба, Актуальнейшая проблема («Советское кино», 1928 р., № 1, стор. 14–15).

2) Вивчення процесу сприймання кінофільму різним типом глядачів різних категорій і особливо сприймання образів, що, кінець-кінцем, утворюють стиль та язик кіна.

3) Вивчення ефективности кінофільм різного типу на реакціях глядачів різного складу, при чому тут ми маємо на увазі не лише безпосередні реакції підчас демонстрування картини, але й вплив кіна на поведінку кіноглядача поза межами кінотеатру.

Ріжниця між тим, що пропонуємо ми й що пророблялося досі, полягає в тому, що ми вважаємо за конечне провадити вивчення кіноглядача обов'язково по всіх трьох напрямках, по можливості на тих же самих суворо диференційованих об'єктах; крім того, ми надаємо великого значіння другому моментові, тоб - то вивченню процесу сприймання кінофільму глядачами різних категорій не лише тому, що в цій справі найменш зроблено, але головне з міркувань методологічного характеру.

Доводити й роз'ясняти, що в основу вивчення кіноглядача, як і взагалі в основу вивчення об'єкта нашої роботи, треба покласти принципи діялектичного матеріялізму, звичайно, не потрібно. Але, що це значить, коли мова йде про методи вивчення? Це значить, що обмежуватися тут чистою емпірикою неможливо.

З марксівського погляду всяке знання цінне не само по собі, а тим, що воно допомагає нам «перетворити світ», а перетворити його ми зможемо лише тоді, коли добре вивчимо ті процеси, що з них складається життя цього світу. Чи дасть нам таке знання емпірика? Ні не дасть. Емпірик робить свої висновки й умовиводи за відомою формулою post hoc, ergo propter hoc (після цього, а тому й через це), але як і чому одне явище викликає інше, емпірик не може сказати, і кожен раз, коли результати його обманюють, не знаходить шляху.

З реакціями кіноглядачів таку несподіваність ми спостерігаємо дуже часто: одна картина в тотожніх умовах викликає часто-густо в глядачів, що нічим не відрізняються один од одного, не просто різні, а діяметрально-протилежні реакції: там, де один сміється, другий плаче. Й для того, щоб зрозуміти цю ріжницю що до реакцій, треба найпильніше вивчити процес сприймання картини кіноглядачами, не досить установити певну залежність реакцій кіноглядача різних категорій од кінофільму того» чи іншого типу, треба ще до кінця зрозуміти цю залежність, а це можливо лише через вивчення процесу сприймання, лише тоді кінокартина набуде значіння слухняного знаряддя в наших руках. Ось чому ми надаємо такого великого значіння другому моментові, тоб-то вивченню процесу сприймання кінофільму різаними типами глядачів різних категорій. Що до вивчення запитів і інтересів кіноглядачів, то роля його, звичайно, ясна: з одного боку, воно потрібне, щоб виявити доцільно-корисні й соціяльно-шкідливі елементи, що склалися звиклим ставленням мас до кіна, і, значить, дає нам вказівки, проти чого нам треба боротися й що треба зміцнювати з цього погляду; з другого — методика використання кіна для того чи іншого впливу на маси здобуває через вивчення запитів та інтересів кіноглядача твердий ґрунт, оскільки виховання нових умовних рефлексів, а значить зв'язаного з ним психічного змісту можливо лише на базі звиклої, твердої умовно-рефлекторної маси, чи, за колишньою психологічною термінологією, на базі апперцепційної маси об'єкту впливу.

Вивчення ефективности кіна повинно відповідати на запитання, яким саме повинно бути кіно, щоб зробитися соціяльно-корисним фактором впливу на маси й разом з цим продемонструвати, які саме форми роботи з кіном й навколо кіна найбільш сприяють підвищенню його ефектности в розумінні впливу на поведінку кіноглядачів у широкому розумінні цього поняття.

І те і інше органічно ув'язується з вивченням процесу сприймання кінокартини глядачем. Справді бо, вивчення процесу сприймання кінофільму не можливе без попереднього обліку звиклого ставлення кіноглядачів до кіна, їхніх запитів та інтересів. У свою чергу вивчення

ефективности, як це вже вище пояснювалося, не можливе без повного усвідомлення процесу сприймання. Значить, не зважаючи на те, що наш план пропонує три лінії, за якими воно має йти, проблема вивчення залишається єдиною від початку до кінця; інакше, наш план не хоче порушити внутрішню цілісність завдання, що перед нами стоїть, а є передумовою, що забезпечує нам правильність цілевої установки вивчення й того шляху, що по ньому воно мав бути скероване.

V

Перейдімо тепер до останнього й у той же час найскладнішого й важливішого питання, до питання про методи вивчення кіноглядача.

Перш за все треба відзначити, що будь-яких власних методів вивчення кіноглядача ми не маємо; дотепер ми обмежувалися тим, що більш-менш удало пристосовували до наших цілей і завдань звичайні методи вивчення об’єкта політпросвітроботи, при чому найчастіше й найохочіше ми користувалися з методів вивчення читача та його інтересів.

Описувати ці методи немає ніякої потреби, тому що про них багато писалося в спеціяльних та політосвітніх виданнях[123].

Відмітьмо лише, що користуватися з них для вивчення кіноглядача іноді значно ускладнялося. Так, напр., анкетне запитання кіноглядачів обмежувалося найзагальнішими відомостями й ніякого матеріялу, цінного для визначення ставлення глядача не до кіна загалом, а до певного типу картин і складових їх елементів, не давав; на селі анкета не давала ніяких позитивних результатів через неписьменність населення й негативне ставлення селян до всіляких записів взагалі.

Спостереження за кіноглядачем підчас сеансу в свою чергу ускладнялося відсутністю в залі світла й конечністю дуже швидко записувати реакції кіноглядачів, що іноді мінялися кожну секунду, «тому що з такою ж швидкістю мінялися картини, які викликали ці реакції; до того ж і спостерегачів, що добре підготовані до своєї ролі не так багато. Далі метод словесних відчитів гарний лише при умові стенографічного протоколювання окремих висловлювань з приводу фільму, що не завжди можливо.

Що до методу тестів, то він у справі вивчення кіноглядача майже не вживався. Досі вивчення кіноглядача переводилося в умовах звичайного кіносеансу; природний (естественный) експеримент здавався надто важким, і ми не знаємо жодного випадку, коли б його вживали з успіхом для вивчення кіноглядача.

Отож, поки-що вивчення кіноглядача, за рідкими випадками, далі звичайних методів вивчення не йшло й майже завжди супроводжувалося різними труднощами. Тому й результати цього вивчення незначні й нецінні.

Чи можна з цього зробити висновки, що ці методи загалом не придатні для вивчення кіноглядача й що за їхнього допомогою не можна досягти позитивних науково-цінних результатів?

З марксівського погляду абсолютно гарних та абсолютно поганих методів загалом не існує, а цінність методу визначається його доцільністю в тому чи іншому конкретному випадкові. Тому заперечувати цілком придатність звичайної методики вивчення об’єкту політосвітроботи для вивчення кіноглядача було б завчасно; але разом з тим було б нерозумно перевищувати її значіння, її наукову цінність.

123. Для тих, що починають, можна вказати на найбільш приступні праці: 1) «Методика педологического обследования детей школьного возраста» Блонського, Іонової, Левинського, Шеймана; 2) «Простейшие школьные психологические и педологические опыты» Корнілова, Рибнікова, Смірнова; 3) «Методика изучения читателя» Фриднєвої, Баліка; 4) Стаття А. Зільберштейна «О методах изучения об’екта полит-просветработы» в збірнику «Порадник політосвітньої роботи» частина I, стор. 246–250.

Справа в тому, що вивчення об'єкту політосвітроботи, взагалі, яку б форму ми не взяли, все ще не вийшло з рямок чистої емпірики, і в кращому разі може нам дати деяку кількість фактів та спостережень, що достатні для загальної статистичної характеристики об'єкту, але в той же час мало придатні для пояснення та розуміння динаміки його поведінки. Звідси, для того, щоб дізнатися, з чим глядач приходить у театр і з чим звідти йде, певно, досить анкети, бесіди, конференції. Щоб установити безпосередні зовнішні реакції кіноглядачів підчас демонстрування картини, досить, мабуть, активного спостереження над ними в умовах звичайного кіносеансу.

Нарешті, щоб з'ясувати педологічні та емоційні результати сприймання кінофільму та його розуміння як в цілому, так і в окремих частинах, можна використовувати вміло складні тести. Ускладнення, що з ними зв'язані пристосування цих методів, кінець-кінцем можна усунути.

Словом, поки мова йде про вивчення попиту та інтересів кіноглядача чи про ефективність кіна та зв'язаною з ним культурно-освітньою роботою, можна обмежитися звичайним емпіричним засобом вивчення. Але для того, щоб вивчити й зрозуміти до кінця процес сприймання кінофільму глядачем і на цій підставі формулувати певні закони сприймання, що в кожному окремому випадкові давали б нам ключ до розуміння різних відхилень од норми й допомогли б нам розбиратися в лабіринті фактів, що зібрано емпірично, для цього звичайного емпіричного методу замало, доводиться шукати спеціяльних методів лабораторного типу.

Методів цих ще не знайдено, ще не встановлено остаточно, але треба гадати, що новітні досягнення в галузі техніки психо-фізіологічного вивчення знайдуть тут широке застосування, тому що вивчити процес сприймання кінофільму глядачем, це значить перш за все простежити ті психо-фізіологічні зміни, що через них послідовно проходить кіноглядач під впливом подразників, що дає екран.

Існує досить розповсюджена думка, що для вивчення поведінки маси кіноглядачів шлях лабораторного дослідження не придатний. Ми стоїмо за інше. Звичайно, ми не збираємося вивчати за допомогою лабораторного експерименту. Але, чи можливо зрозуміти поведінку маси підчас кіносеансу, не вивчивши психо-фізіологічних механізмів сприймання кінофільму окремими індивідуальними кіноглядачами? Навряд, а вивчення внутрішніх механізмів поведінки людини приступне лише інструментально-лабораторному методові.

Таким чином, вивчення кіноглядача у залежності від цілевого установлення вивчення можна переводити в двох напрямках: колишнім емпіричним способом, коли треба вивчати запити та інтереси кіноглядачів чи результати впливу на них кіна; новим лабораторно-експериментальним способом, коли перед нами стоїть завдання вивчити процес сприймання фільму кіноглядачем од початку до кінця.

Була б помилковою думка, що ці шляхи ніколи й ніде не зустрінуться. Навпаки, коли ув'язка поміж даними чистого досвіду та даними лабораторно-експериментального дослідження буде органічна, тим краще: наше вивчення кіноглядача буде об'єктивніше.

Одначе, коли ми говоримо за методику вивчення кіноглядача, не треба забувати, що процес сприймання фільму кіноглядачем буде зрозумілим при умові найпильнішого обліку специфічних властивостей і особливостей кіна як подразника.

Де значить, що в дальшому розробка методики вивчення кіноглядача, незалежно від того, чи буде це вивчення емпіричним чи інструментально-лабораторним, повинна бути скерована на облік специфічних особливостей кіна, як подразника близького за своєю природою до так званих натуральних чи безумовних подразників, у той час, як книга, наприклад, є подразник умовний.

Можливо, що в процесі вивчення впливу кіна на глядача, перед нами виникне питання про винахід будь-якого нового інструментарій й нових засобів вивчення. Нічого страшного в цьому немає: це природний шлях розвинення кожної методики.

Нарешті, ледве чи не найважливіше методичне значіння має для нас принцип чіткої диференціації всіх елементів, що з них складається кіно й що ними воно впливав на глядача.

На цьому моменті зупинімося трошки більше, тим більше, що де дасть нам можливість відмітити деякі основні особливості кіна як подразника.

Почнімо з невеличкого зауваження. У всіх випадках, коли переводилося вивчення кіноглядача, дослідники спускали з очей, що по суті вони вивчали реакції кіноглядача не на картину, а на так званий кіносеанс. Безперечно, що кінофільмові в кіносеансі належить перше головне місце, але, крім цього, ми маємо в кіносеансі ще й музичний супровід, іноді лекцію чи пояснення до картини, обстановку кіно-залі, цілу низку інших дрібніших моментів (безперервну тріскотню проекційного апарата, більш-менш довгочасні перерви між окремими частинами картини, що демонструється, анонсування на екрані, звичайно, перед останньою частиною дальшої, програми, попереднє ознайомлення кіноглядачів з картиною за лібрето й фото-рекламою і т. ін.). Все це впливає на процес сприймання кінофільму глядачем, і наслідком є те, що він іде з театру з цілого синтезою впливів од різноманітних подразників, а не лише тільки кінофільму. Тому-то перед нами постає досить важке завдання — організувати роботу в справі вивчення кіноглядачів так, щоб кінець-кінцем можна було з певністю сказати, що саме з реакцій треба віднести за рахунок впливу кінокартини, що за рахунок інших факторів. Це — перш за все.

Але й кінофільм дуже складна річ. Чимало друкованих творів у нас і за кордоном присвячено питанню — в чому суть кіна, та з яких елементів складається кінофільм.

Вперше цим питанням зацікавилися люди, що причетні до кіновиробництва (кіносценаристи, кінорежисери, кінокритики), і роботи Бела Баллаша, Урбана Гада[124], Брадлея, Муссинака[125], Деллюка[126], Отто, і Штиндта, Альтенло, Тейлора й багатьох інших, що вражають читача оригінальністю аналізи, парадоксальністю думок, надзвичайно захоплюючим викладанням, дуже наблизили нас до розуміння сути кіномистецтва, наймолодшого з мистецтв.

Кіно всюди є серйозна проблема, особливо в Німеччині: навіть і такі ветерани буржуазної естетики, як професориГанс Дриш та Йоган Фолькельт, цікавляться кіномистецтвом, а молодий німецький учений Рудольф Гарме захищав у 1922 р. докторську дисертацію на тему «Філософія кіно».

Ми до цього, правда, ще не дійшли, але в роботах Лебедева[127], Риніна, Єрмакова, Соколова[128], Пудовкіна, Левідова можна натрапити на і багато цінного та цікавого.

І хоч стверджувати, що питання за природу кіномистецтва вирішати остаточно ще рано, але ж основні моменти, що в кіномистецтві знаходять виявлення та оформлення, визначено досить чітко.

124. *Петер Урбан Бруун Гад (Peter Urban Bruun Гад)* (1879–1947) — датський режисер, сценарист, оператор, журналіст, драматург, теоретик кіно. — *Прим. упор.*

125. *Леон Муссінак (Lon Moussinac)* (1890–1964) — французький письменник, мистецтвознавець, кінокритик і теоретик кіно. — *Прим. упор.*

126. *Луї Деллюк (Louis Delluc)* (1890–1924) — французький режисер, сценарист і кінокритик. Теоретик групи кінематографістів «Авангард». Сформулював поняття «фотогенії», увів в обіг слово «Cineaste» («кінематографіст» — людина, яка вивчає кіно, і митець, який творить екранну продукцію). З 1937 р. у Франції присуджується за кінорежисуру премія його імені. — *Прим. упор.*

127. *Лебедєв Микола Олексійович* (1897–1978) — російський кінознавець і педагог, заслужений діяч мистецтв РРФСР (1969), доктор мистецтвознавства (1963). Як журналіст виступав з 1917 р., як кінокритик — з 1921. Був орг. і ред. журн. «Пролеткіно» (1923) і газ. «Кіно» (1923–1924), одним із творців і активних діячів Асоціації революційної кінематографії (АРК). Був ініціатором кінознавчої освіти ВДІКу. У 1931–1978 — викладав і зав. кафедр. у ВДІКу (з 1940 — проф.), в 1934–1936 і 1955–1956 — був директором ін-ту. У 1937–1939 — був директором ГІТІСу. У 1947–1955 — працював в Інституті історії мистецтв. У 1922 — виступав в пресі. Був прийнятий на роботу до ВДІКу, де викладав сцен. Майся., також перебував у штаті МДУ, читав історію і теорію кіно на різних гуманітарних ф-ах. — *Прим. упор.*

128. *Соколов Іполит Васильович* (1902–1974) — російський кінознавець, педагог і сценарист. — *Прим. упор.*

Перш за все, кінофільм е продукт досить складної колективної творчости; кіновиробничий процес проходить цілу низку етапів: в ньому послідовно бере участь сценарист, режисер, актор, кінооператор, кінолаборант та кіномеханик.

Кожний з них запроваджує в виробничо-творчий процес свою частину роботи: сценарист дав тему, зміст, фабулу, інтригу; режисер — художню постановку, композицію, монтаж фільму; актори — реалізацію замислів сценариста та режисера в грі; оператор — чудеса сучасної кінозйомки; лаборант — техніку друкування фільму; кіномеханик — демонстрування. При цьому кожен подальший етап ніби експропріює результати всієї проробленої роботи, переороблюючи її по свойому і втягуючи у вир творчої роботи в справі утворення кінофільму все нові маси людей: електротехників, мистців, архітекторів, робітників-будівників різної кваліфікації, костюмерів, парикмахерів, статистів і т. ін. доки, нарешті, останній і головний учасник кіно-виробничого процесу — кіноглядач за допомогою свого зорового рецептору не перетворить гру світотіней на екрані в картину, повну життя та руху.

Таким чином, кінофільм є складний продукт колективної творчости іноді багатьох тисяч людей, творчости, що спирається на новітні відкриття й досягнення сучасної фототехніки[129].

І коли ми в темній залі дивимося на освітлений екран, що на ньому безперервно рухаються світо-тіні, ми піддаємось одночасно синтетичному впливові всіх елементів, що з них складається фільм: її тематики, змісту художнього оформлення, монтажу, гри акторів і речей, майстерности оператора та лаборанта, світосили проекційного ліхтаря, темпу демонстрування й т. д.

Якщо на вивчення кіноглядача ми будемо дивитися, як на спосіб, що веде до утворення картини, що відповідала б цілком свойому призначенню, тому соціяльному замовленню, що диктується умовами сучасного політичного моменту, то ми повинні точно знати, акуратно, детально, скрупульозно вивчати вплив кожного елементу, що входить у зміст кіна, на кіноглядачів різних категорій, в першу чергу ми повинні знати, як сприйматиме робітник чи селянин такий чи інший зміст, художнє оформлення, методи монтажу і т. ін.

Тільки таке всебічне знання кіноглядача й цінне і може допомогти зрозуміти процес сприймання фільму глядачем.

Звідси ясно, що в основу методики вивчення кіноглядача треба-покласти принцип максимальної диференціяції всіх елементів, що з них складається кіно й що ними воно впливав на глядача. Це не легка робота, бо елементів дуже багато, але іншого способу ми не маємо. Ми повинні спочатку вивчити вплив кожного окремого елементу, поза зв'язком із іншими, а потім у різних взаємокомбінаціях і, тоді тільки ми будемо в силі, утворюючи нову картину, ввести до неї ці елементи не інтуїтивно, а цілком свідомо в потрібній кількості.

Звичайно, цього досягнемо ми ще не зараз, але така чітка мета повинна керувати нами й у процесі організації й при розробці методики вивчення кіноглядача. Цілком ясно, що найбільш треба покладатися на інструментально-лабораторне вивчення. Про величезні труднощі й складність цього експерименту багато говорити не доводиться. Справа в тому, що не лише той чи інший фільмовий мате-ріял, що часто-густо доведеться замовлювати окремими вимогами, є перемінна величина, а й кіноглядачі, що на їхніх реакціях ми вивчатимемо вплив різних кіноелементів; вони також повинні мінятися в плановому, завчасно накресленому порядкові, а це

129. Не дарма один з найкращих теоретиків кіно Луї Деллюк определює кіно як «плід механіки та ідеалів людства» (див. російський переклад його книги «Фотогения кино», вид. «Новые вехи». М., 1924 р., передмова, стор. 15). Відповідно до таких поглядів на кіно С.А. Тимошенко висовує такі вимоги: «Творчість кінохудожніка повинна вкластися в рямки суворої організації. І тоді відкинеться слово "режисер фільму", слово, що прийшло з театру. Це слово зміниться на вірніше, чіткіше майстер кінофільму чи ще точніше — інженер фільму» (див. його книгу «Искусство кино-монтаж-фильма». Вид. Academia, Л., 1926, стор. 75).

зв'язано з великими труднощами, тим паче, що перед експериментальним кіносеансом кожний з глядачів має бути всебічно обслідуваний (психо-фізіологічне обслідування).

Одначе — повторюємо — інструментально-лабораторне вивчення кіноглядача не повинно перешкоджати вивченню емпіричними методами в умовах природного експерименту чи звичайного кіносеансу.

Треба лише потурбуватися про те, щоб і це вивчення переводилося за певним планом і точно розробленими схемами.

Конче потрібно завчасно аналізувати кінофільм, що його вплив демонструється, щоб завчасно було намічено ті кадри, що на них скупчиться вся увага спостерігачів, при чому останні повинні знати, в чому полягає цінність цих кадрів для вивчення кіноглядача; конче потрібно також детально розробити техніку записів спостережень, щоб, з одного боку, вона дозволяла швидко, чітко й точно фіксувати реакції кіноглядачів, з другого боку, щоб не стала одним з факторів, що впливає на відміну реакцій кіноглядачів, що особливо небезпечно на селі. Треба, крім того, підчас таких спостережень пам'ятати, що найбільш нас цікавлять не індивідуальні реакції окремих глядачів, а масові реакції всієї театральної залі, повторюємо, що навіть та інструментально-лабораторна робота, що про неї ми говорили, не Вражаючи на кількісно обмежений і якісно підібраний склад глядачів, має на увазі в загальному підсумкові все-таки масового глядача.

Що правда, поки що ми не маємо ні колективної психології, ні колективної рефлексології. Спроба Войтоловського утворити колективну психологію й спроба Бехтерева утворити колективну рефлексологію успіху не мали.

Можливо, через вивчення масового кіноглядача нам пощастить просунути вперед вивчення про поведінку маси чи колективу, що його нам так бракує. Це, звичайно, одне зі спокусливих завдані», що зв'язане з проблемою, яка нас цікавить.

Ось ці передумови, що на їхній базі, за нашою думкою, повинна йти розробка методики вивчення кіноглядачів.

Практика вивчення внесе до засобів вивчення, в його техніку й методику багато нового, цікавого, але в цілому навряд чи змінються ґрунтовно шляхи цього вивчення.

Можливо, що зміниться лише темп вивчення. У зв'язку із зростом значіння, якого надається кіно, як фактору соціяльно-політичного та культурно-освітнього впливу на маси, можна передбачати, що в недалекому часі проблемою вивчення кіноглядача зацікавляться не лише наукові робітники, але й широкі кола радянської суспільности; це, звичайно, допоможе успішно розв'язати проблему, що ми її тепер лише можемо поставити, пересуваючи її цілковите розв'язання на більш-менш віддалене майбутнє.

Дозволимо собі все-таки висловити надію, що спільними зусиллями всіх, що зацікавлені в розвиткові й успіхові радянської кінематографії, термін, що відділяє нас от цього майбутнього, максимально буде скорочено.

Шлях освіти. 1928. № 8/9(76). Серпень-вересень. С. 110–130.

Д. Елькін

ІНТЕРЕСИ СУЧАСНОГО КІНОГЛЯДАЧА

(Одеський кабінет агітпроп-політосвітробітника)

«Из всех искусств, по-моему, самое нужное для России — кино».
Ленін

Кінематограф займає в сучасний момент дуже велике місце в житті кожної людини. Про це свідчить колосальний зріст кінематографічної промисловости, а також велике відвідування кіна, що залишає далеко позаду себе другі культурні видовища.

За даними Киршона, «щодня мільйони людей буває в наших кінематографах»[130].

Одначе, кіно при свойому надзвичайному зрості мало обліковує коло інтересів глядача, що на нього воно повинно особливо зважати.

Через те буває відрив кіна від глядача — явище дуже небезпечне для майбутнього дуже значного культурного інституту.

«Треба, — каже Криницький, — поставити наукову працю з всебічного вивчання впливу кіна на глядача»[131].

«Глядач і кіно ще мало вивчені, треба, щоб наше ідеологічно-художнє ставлення збіглося з інтересом і запитом глядача, бо ніхто не вважає, що політика «їж, що дають» є доцільна і вигідна»[132].

«В виробництві кіно-картини, — говорить Трайнін в другому місці, — треба йти від інтересу масового глядача, його брати за вихідну точку й поступово втягувати виявлену активність в коло наших завдань і прагнень»[133].

Щоб притягнути глядача до кінематографу, нам потрібно його зацікавити. Я для цього в першу невідкладнішу чергу виникає питання про вивчення глядача, про вивчення його інтересів, запитів, що з ними він приходить до кінематографу. Правда, ми не повинні виходити тільки з інтересів кіно-глядача, уподібнюючись в цьому американцю Брадлею:

«Кіно, — каже Брадлей, — це промисловість, що має певний ринок збуту; вона повинна йти назустріч інтересам цього ринку».

Кіно — це мистецтво, великий фактор нашого культурного розвитку, і його завдання полягає не в тому, щоб плентатись за інтересами глядача, а в тому, щоб виховувати у глядача певні інтереси, мети та прагнення.

«Ми зовсім не думаємо,—говорить Трайнін, — що треба тягнутися позаду кожного читача та глядача і безпринципно задовольняти його запити»[134].

Але це завдання виховання у глядача певних інтересів, мети й прагнення можна виконати тільки тоді, коли глядач буде вивчений найдокладніше.

130. «Советское кино перед лицом общественности». Сборник статей под ред. К. Мальцева.
131. Я. Криницкий. Задачи советского кино.'
132. Трайнин. Рабоче-крестьянский быт в советском кино.
133. Трайнин. Кино на культурном фронте.
134. Трайнин. Кино на культурном фронте.

«Ми повинні облікувати, що хоче глядач, ідучи до кіна відпочити та гарно використати свій час; і вже наше завдання поставити так справу, щоб цей потрібний йому відпочинок і вільний час були використані з метою організації почуттів у глядачів в потрібному напрямку»[135].

Що ж цікавить сучасного дорослого в кінематографі ?

На це запитання ми спробували одержати відповідь шляхом спеціально зробленого анкетного обслідування.

Ми обслідували 1400 людей, з них чоловіків 715, жінок — 684; за соціяльним станом: робітників — 895, службовців — 272, дрібнобуржуазного походження— 233; віком наші обслідувані розподілялись так: до 20 р.— 438, від. 20 до ЗО р.— 535, старші 30 р. — 427.

Перед пробандами ми поставили низку питань, що на них вони повинні були дати писемну відповідь:

1) Як часто ви відвідуєте кіно?

2) Як часто ви відвідуєте театр?

3) Як часто ви відвідуєте цирк?

4) Які картини вам подобаються найбільше всього: драми, комедії,трюкові, політичні, фантастичні, наукові, що малюють природу?

5) Назовіть всі картини, що подобаються вам найбільше.

6) Чому вони вам подобаються найбільше?

7) Що вам найбільш подобається: театр, цирк чи кіно?

8) Чому?

Що ж ми можемо сказати про ставлення сучасного глядача до кіна?

Як видно з відповідей пробандів, кіно відвідують, треба сказати, досить, часто.

З тих 1 400 осіб, що ми обслідували, не буває зовсім в кіні тільки 14, що складає 1%. Таким чином, 99% дорослих людей відвідують постійно кінематограф.

Середні відвідування кіно — 2,6 разів на місяць; це відвідування має. різний характер в залежності, перш за все, від соціяльного стану: частіше за всіх буває в кінематографі дрібнобуржуазна публіка, її відвідування складає 3,1 раза на місяць; на другому місці стоять службовці, їх відвідування — 2,8, на останньому — робітники, що бувають в кіні 2,3 рази на місяць.

Чим це з’ясувати? — Нам здається, що причину різного відвідування кіна людьми різного соціяльного стану треба шукати у вільному часі, що залишається після робітничого дня і громадської праці,— тої громадської діяльности, що заповняє собою все життя більшости населення нашої країни, що знаходить для себе різний культурний вираз в різних соціяльних шарах.

Сучасний робітник має дуже небагато вільного часу: активна участь в професійному та політичному житті країни, школа, що посідає не останнє місце в його житті, — ось ті моменти, що відбирають вільний час. Для кінематографу залишається мало часу та місця.

У другому положенні знаходяться дрібнобуржуазні кола: вони стоять далеко від нашого громадського життя, що так буйно зараз розгортається, тому вони й бувають головними відвідувачами кіно.

Що причину треба шукати тут, а не в негативному ставленні робітника до ,кіна, видно з того, що діти, які не приймають такої участи в громадському житті країни, як дорослі, дають зовсім другу картину відвідування кіна: діти пролетарського походження займають одне з перших місць, залишаючи позаду себе дітей з буржуазних кіл[136].

135. Трайнин, Рабоче-крестьянский быт в советском кино.

136. Д. Елькін. Діти та кіно. Шлях Освіти, № 4, 1928 р.

Різне відвідування кінематографу дають чоловіки й жінки; чоловіки бувають рідше, 2,3 рази на місяць, жінки — частіше — 2,9 рази.

Ця обставина тільки, як нам здається, підтверджує вищезазначену думку: жінки більш відвідують кіно, тому що мають порівнюючи більше вільного часу, трохи відстаючи від загального темпу громадського та політичного життя. Деяку ролю тут, безумовно, відіграє і більша емоційність жінок, що залишається не без впливу на ставлення жінки до мистецтва.

Нарешті, треба відзначити, що різно відвідують кіно люди різного віку: найбільш відвідують люди від 18 до 20 років (3,1 рази на місяць), на другому місці з боку відвідування стоїть вік від 20 до 30 р. (2,6), рідше За всіх бувають старші 30 р. (1,7 рази на місяць).

Видно, чим людина молодша, чим вона більше емоційна, тим вона більше відвідує кінематограф, де знаходить вона досить матеріялів для своїх почувань.

Кіно відвідують далеко частіше за театр. Середнє відвідування театру — 1,15 разів на місяць.

Кіно, як ми бачимо, перемагає театр, залишаючи його далеко позаду себе щодо відвідування.

Пояснюється це не тільки матеріяльною доступністю кіна. Пояснюється це, без сумніву, тим, що кіно не вимагає великої витрати розумової енергії, «є вимагає важкого розумового напруження. Причина великого відвідування кіна в «легкості засвоєння кіно-сеансу» (Бернард Шоу).

«В кіні не треба думати, не треба почувати — тут зовсім легкий розумовий та емоційний моціон, що не супроводжується великою витратою нервової енергії»[137].

Є тут невелика ріжниця між різними соціяльними групами: найбільше відвідують театр службовці (1,3 рази на місяць), більше культурні та вимогливіші щодо видовищ, на другому місці стоять робітники (їх відвідування — 1,2),

І останнє місце належить дрібно-буржуазному глядачеві (середнє відвідування — 1 раз на місяць), що не знаходить для себе цікавих моментів в сучасному репертуарі нової післяреволюційної сцени.

Жінки відвідують театр частіше за чоловіків: середнє відвідування жінок — 1,3 рази на місяць, чоловіків — 1 раз.

Є невелика ріжниця у відвідуванні театру між різними групами в залежності від віку: найбільше відвідує глядач віком від 20–30 р. (1,3 рази на місяць); до 20 р. та старше 30 р. відвідують менше (1,1 рази на місяць).

За сучасних умов театр більш серйозне видовище, ніж кіно. Він вимагає і більш високого ступеня загального розвитку. Цим пояснюється оптимальне відвідування між 20–30 р. Після 30-ти років відвідування трохи зменшується разом зі зменшенням загального емоційного тонусу у глядача.

Ще частіше відвідують кіно порівнюючи з цирком.

Коли взяти на увагу ті місяці, що триває цирковий сезон, то середнє відвідування цирку в межах цього невеликого протягу часу — 0,86 рази на місяць.

На першому місці щодо відвідування цирку стоять дрібнобуржуазні шари населення (вони відвідують 1 раз на місяць). Друге місце займають службовці (вони відвідують 0,7), останнє місце належить робітникам (0,5 рази на місяць).

Чоловіки бувають у цирку частіше за жінок: середнє відвідування чоловіків 1 раз на місяць, жінок — 0,7.

137. Блюм. Игровая фильма и природа кино.

Сучасний цирковий репертуар з його акробатикою, культом фізичної сили, культом виключної спритности та витривалости більш приваблює міцного й сильного чоловіка, ніж емоційну, слабу жінку.

Найбільш відвідують цирк від 18 до 26 років: у середньому 1,2 рази на місяць; з літами відвідування зменшуються: від 20–30 років — 0,7, після 30 р.— 0,7 рази на місяць.

Надзвичайно цікаве питання, що треба поставити в зв'язку з матеріалом, який ми розглядаємося, — це питання про те, які картини приваблюють більше всього сучасного кіноглядача. Перше місце тут посідають драматичні фільми. Наші пробанди називають такі картини: «Людина з ресторану», «Дитина базару», «Вар'єте», «Розіта». Драматичні картини відзначають як найбільш цікаві, в 29,2% висловлювань.

Видко дія на екрані, вдало зав'язка, поступово наростаючи та бурлива закінчуючись, в першу чергу захоплює нашого відвідувача кінотеатру.

Не доводиться говорити про те, як багато є драматичних фільм, що не задовольняють мети, яку ми ставимо перед нашим кінематографом.

Разом з цим вони користуються величезним успіхом.

З'ясовується цей успіх, видно, одним моментом, який вигідно відріжняє драматичні картини від других: це кольосальна кількість дій, руху, що ми знаходимо в драматичному сюжеті.

«Рух, — каже Шипулинський, — душа кіно»[138].

І може бути, ця обставина і є причина того виключного успіху, що припадає нерідко на долю міщанської кінокартини.

«Міщанські кіна,— каже Я. Луначарський,— підносяться деколи до знач-ної висоти»[139].

Жінкам, напевно, через їх більшу емоційність драматичні фільми подобаються більше, ніж чоловікам: драми вони визначають, як найкращі картини в 30,2%, чоловіки — 28,2% висловлювань.

З віком інтерес до драматичної фільми зменшується мало; глядачі до 20 р. відзначають цікавість драми в 30,1% випадків, від 20 до 30 років — 30%, за 30 років — 24,5%.

Згодом, старіючи, глядач, разом з деяким емоційним заспокоєнням, все більше і більше втрачає інтерес до драматичної кінокартини.

Глядачі різного соціяльного стану різно ставляться до драматичної фільми.-найбільший інтерес до драматичної картини виявляють дрібнобуржуазні шари населення; вони відзначають привабливість драматичної картини в 33,3% висловлювань; трохи менший інтерес у службовців, які дають 30,4%, не меншин інтерес виявляють робітники — 29,2%.

Виключний інтерес виявляє наш кіноглядач до політичного фільму. Високий ступінь соціяльної активности, що так властивий нам в сучасний момент, з другого боку, низка дуже вдалих в художньому відношенні політичних картин, з якими зв'язані останні роки нашої кінематографічної промисловості як «Броненосець Потьомкін», «Жовтень», — ось, безумовно, причини, що з'ясовують наш інтерес до таких картин. 19,1% висловлювань кіноглядачів говорить про найбільший інтерес до політичних картин.

Чоловіки тут значно переважають жінок: чоловіки дають 21,1% висловлювань, жінки — 17,2%. Це зовсім зрозуміло, бо жінки при всій своїй громадсько-політичній активності значно відстають від чоловіків в цьому відношенні. Наслідки минулого, що тримало жінку на останньому пляні соціалістичного життя, дає ще себе відчувати.

138. Шипулинский. Душа кино. Сборн. стат. «Кинематограф»
139. Я. Луначарский. Кино на Западе и у нас.

Вік невелику ролю відіграє в ставленні до політичних картин (до 20 років —18,2%, позитивних висловлювань від 20 до 30 років — 19,1%, старше 30 років —18,3%).

Але соціяльний стан глядача, що, зовсім зрозуміло, дає цілу низку істотних ріжниць: найбільший інтерес виявляють робітники (20,9%), на останньому місці —службовці (12,6%).

Цікаві для нашого глядача й наукові картини. 11,4% висловлювань відзначають їх, як найбільше привабливі.

Тут ріжниця між чоловіками й жінками незначна: чоловіки дають 11,6% позитивних висловлювань, жінки — 11,3%.

Потяг до знання, цікавість в кращому значінні цього слова, які так характерні для сучасности, в однаковій ступені властиві чоловікам і жінкам.

З віком інтерес до наукового фільму збільшується: глядач до 20 років в 9,1% висловлювань зазначає свій інтерес до наукової картини, від 20 до 30 років — в 12,3%, старше за 30 років — в 12,2%.

Цікаво відзначити й деяку ріжницю тут в залежності від соціального стану: службовці виявляють найбільший інтерес до фільму з науковим змістом (13,8 позитивних висловлювань); не малий інтерес виявляють і робітники (10,9%) порівнюючи з дрібною буржуазією (дає тільки 7,1 %).

Трохи менший, порівнюючи з драматичними, політичними й науковими картинами, інтерес до комедійного фільму. 8,6% висловлювань говорить про великий інтерес до комедії. Прихильники комерційних фільмів з особливим інтересом розглядають такі картини, як «Наша гостинність», «Чашка чаю», «Два друга, модель і подруга», «Пани Скотиніни» і т. інш.

І тут ми можемо підкреслити ріжницю до комедійного фільму між глядачами різної статі: чоловіки дають 8,8% позитивних висловлювань про комедії, жінки — 8,4%. Найбільший інтерес до комедійної картини виявляють відвідувачі кіна віком від 20 до 30 років; вони позитивно висловлюються про такі картини в 10,2% випадках; на другому місці стоять глядачі старші 30 років; вони дають 7,4% позитивних висловлювань; найменший інтерес виявляють молоді кіноглядачі від 28 до 30 років, вони дають 5,2 позитивних оцінок.

Щодо соціального походження, то найбільші прихильники комедійної картини — службовці; вони позитивно висловлюються про комедійні картини в 10% випадків: на другому місці стоять робітники (8,2%), на останньому — дрібна буржуазія (7,1%).

Комічні картини приваблюють глядача цілою низкою моментів: випадковістю якого-небудь положення або руху автора, прибільшенням, спізненим рухом, жестом, використанням предмету не за призначенням (Гарольд Лойд), зовнішнім виглядом, що не відповідає вчинкам (Бестер Кітон)[140].

Дорослого кіноглядача, в протилежність дітям, мало цікавить трюковий фільм. 8,5% висловлювань відзначають інтерес до таких картин, як «Знак Зеро», «Чорний конверт», «Робін Гуд».

Чоловіки трюковим фільмом цікавляться більш за жінок; чоловіки в 12% випадків відзначають позитивне ставлення до трюкових картин, жінки — в тільки в 5%.

З віком інтерес до трюкової картини значно падає: наші пробанди дають 14,1% позитивних висловлювань, від 20 до 30 р. — тільки 6,2%.

Деяка ріжниця в ставленні до трюкової картини, можливо, обумовлюється й соціальним станом: так, дрібна буржуазія дає 10,5% позитивних оцінок робітники — 9,1%, службовці — 7,9%. Одне з останніх місць в низці картин, що цікавлять кіноглядача, посідають історичні фільми. 8,4% висловлювань виявляють виключний інтерес до картин з історичним змістом.

140. Э. Арнольди. Комическое в кино.

Тільки такі картини, як «Поет і цар», «Декабристи», притягають до себе увагу більшости глядачів; і то, треба сказати, не своїм історичним сюжетом, а другими моментами (зовнішнім оформленням і фотографічними подробицями), які мало характерні для історичного фільму.

Жінки більше за чоловіків цікавляться історичними картинами: жінки в 11,6% випадків позитивно висловлюються про вищезазначені картини, чоловіки — тільки в 5,8%.

З віком інтерес до історичної картини значно зменшується: глядачі до 20 р. дають 8% позитивних висловлювань, старше 30 р. — тільки 4,5%.

Нарешті, не можна не відмітити різного ставлення кіноглядача до історичного фільму в зв'язку з соціальним станом: найбільший інтерес до історичних картин виявляє дрібна буржуазія (12,2% позитивних висловлювань), що мало находить втішного в сучасному і з задоволенням звертається до минулого. Менший інтерес виявляють робітники (7,9% позитивних оцінок): вони в минулому знаходять джерело досвіду, в достатній мірі повчального.

На останньому місці — службовці, що дають 5% позитивних висловлювань.

Не приваблюють нашого глядача й картини, що мають природу.

Тільки 8,2% висловлювань говорить про інтерес до цих картин.

Жінки ними цікавляться більше за чоловіків: дають 10,6% позитивних оцінок, чоловіки — 5,8.

З літами інтерес до цих картин трохи зменшується: від 18–20 років — 8,2% позитивних висловлювань, від 20–30 р. — 7,3%, старше 30 років — 7,4%.

В зв'язку з соціальним положенням на першому місці з боку інтересу до картини, що змальовує природу, стоять службовці (11,6% позитивних висловлювань), на другому — робітники (7%), на третьому — дрібна буржуазія (5,2%).

Нарешті, в саму останню чергу кіноглядач говорить про свій інтерес до фантастичної картини, до фільму гарно обставленого. Картини такі, як «Багдадський злодій», «Три епохи», не завжди зупиняють увагу глядача. Тільки 4,3% висловлювань відмічають інтерес до фантастичних картин.

Жінкам (4,4%) вони подобаються трохи більше, ніж чоловікам (4,2%)» молодим — більше, ніж глядачам старішим (до 20 р. — 5,1%, старіше 20 р. — 4,5%).

Цікаве ставлення до фантастичного фільму кіноглядачів різного соціального стану: найбільший інтерес виявляє дрібна буржуазія (8,7 позитивних висловлювань), яка має всі підвалини, щоб шукати забуття у вигаданій режисером дійсності, такій не схожій з нашою.

Трохи менший інтерес виявляють службовці (7,3%); на останньому місці стоять робітники (4,2%). своїм складом реалісти і практики.

Таким чином, сучасний кіноглядач знаходить інтерес в таких картинах:

1) драмах (29,2% позитивних висловлювань),
2) політичних (19,1%),
3) наукових (11,4%),
4) комедійних (8,6%),
5) трюкових (8,5%),
6) історичних (8,4%),
7) що малюють природу (8,2%),
8) фантастичних (4,3%).

Чим з'ясовує глядач свою перевагу зацікавлености до тої або іншої картини?

Зібраний нами матеріял свідчить про те, що кіноглядача приваблюють різні боки, різні моменти в кінематографічному фільмові.

Найбільше часто таким моментом, тобто моментом, що викликає інтерес глядача до картини, є її сюжеті її зміст.

37,1% висловлювань з'ясовують своє позитивне ставлення до картини тим, що вона знайомить з життям, розгортає героїчну боротьбу пролетаріату за краще майбутнє, змальовує людські радощі й страждання, переносить в різні закутки світу, дає знання.

В більшості глядач скупчує увагу на змістові картини, на сюжеті, тобто на моментові, який більше всього терпить в сучасному кінематографічному мистецтві. Тут, безумовно, існує дуже велика ріжниця між кінематографією та другими видами поетичної творчости.

Який би вид художньої діяльности ми не взяли, скрізь сюжет, зміст твору, мистецтва є одним із найбільше важливих моментів творчости. Виняток в цьому дає тільки кінематографія: тут сюжет часто має зовсім випадковий характер, тут дуже часто він мало відмічений талановитістю художника.

«Не можна, — каже Блюм, — зачиняти очі на те, що кіно організує навколо себе все некультурне. Література й не ночує в кіно-сценаріях: як загальне правило, сценарії пишуть «літератори» в лапках, це факт, який випирає з кожного напису, що показує відсутність в словесному матеріялу кіно будь-якого ступеня культури»[141].

Жінки частіше з'ясовують своє позитивне ставлення до тої або іншої картини особливістю сюжету; чоловіки дають 33,6% таких висловлювань, жінки — 40,7%.

З віком сюжет все більше й більше притягає увагу глядача: так, відвідувачі кіна віком до 20 років в 32,7% висловлювань з'ясовують сюжетом своє позитивне ставлення до картини, від 20 до 30 років — в 39,8%, старіше 30 років — в 44,4%.

Нарешті, треба відмітити, що тут деяку ролю відіграє соціяльний стан: робітники більше других глядачів говорять про сюжет, як про головний момент кінофільму, вони дають 40,5% таких вказівок, на другому місці стоять службовці, — вони дають 33,1% висловлювань; на останньому місці — дрібна буржуазія, — вона відзначає сюжет, як момент найпривабливіший в картині, в 24,8% випадків.

Крім сюжету, позитивне ставлення до картини кіноглядач часто з'ясовує моментом постановки.

Чудова природа, прекрасні масові сцени, гарні місця в картині, — ось ті зауваження, що доводиться чути в таких випадках від відвідувачів кінематографу.

Висловлювання, що з'ясовують позитивне ставлення до картини постановкою, складають 19,7%.

Жінки трохи більше звертають увагу на подробиці постановки, ніж чоловіки: жінки дають 20,4% таких вказівок, чоловіки — 19,4%. З віком інтерес до постановки картини зменшується: глядач від 20 до 30 років дає 22% висловлювань, старші 30 років — 16,7%.

Дуже цікаві також і ставлення до постановок кіно-фільму представників різних соціяльних груп: частіше всього вказівки про постановку ми знаходимо у кіно-глядача дрібнобуржуазного походження (30%), рідше — у службовців (27,1%), останнє місце тут посідають робітники (16,9%).

Факт цей говорить сам за себе: робітники — великі реалісти, вони оцінюють художній твір з точки зору його громадської цінности; моменти, на яких з радістю зупиняється наш зір, але мало зв'язані з громадською дійсністю, не притягають їх увагу.

Сюжет та постановка не вичерпують тих моментів, що ними глядач з'ясовує своє переважне ставлення до тої або іншої картини.

141. Блюм. Игровая фильма и природа кино.

Причиною позитивного ставлення до неї є часто гра артистів, яка приваблює увагу глядачів кіна. 17,6% висловлювань відзначають гру артистів, як мотив позитивної оцінки фільму.

Жінки, очевидячки, більше чулі до гри артистів, ніж чоловіки: жінки пояснюють своє позитивне ставлення до кіно-картин грою артистів в 19% висловлювань, чоловіки—16,2%.

З віком кіно-глядач на гру артистів звертає менш уваги: глядачі кіно від 18 років до 20 років дають 21,6% таких висловлювань, від 20 до 30 років — 12,3%, старші 30 р. — 8,3%. Треба відмітити й деяку ролю соціального стану: дрібна буржуазія частіше з'ясовує своє позитивне ставлення до фільму грою артистів (23% висловлювань), ніж службовці (19,7%) та робітники (15,5%).

Нарешті, кіно-глядач нерідко своє позитивне ставлення до картини з'ясовує й тим, що фільм «заставляє забути щоденні неприємності», «дає заспокоєння та відпочинок», «легко сприймається».

Такі моменти складають 16,2 всіх висловлювань[142].

Такі висловлювання, заслуговують, щоб на них трохи зупинитися.

В одному з останніх нумерів «Journal de Psychologie» італійський психолог професор Я. Gemelli в статті «Les causes psychologiques de l'intérêt des projections cinématographiques» намагається розкрити психологічний механізм сучасного захоплення кінематографом.

«Інтерес, збуджений кінематографічним фільмом, нагадує інтерес, який ми знаходимо в мріях…

В кінематографі ми почуваємо себе неначе в мріях, що завжди супроводиться почуттям задоволення». З точки зору Gemelli таємниця захоплення кіном — це таємниця чарівного впливу мрії.

Як приємно кожній людині, яке б положення вона не займала, помріяти, потішити себе трохи фантастичними, видуманими, мало реальними образами, так приємно їй посидіти в кіні, де кіно для неї є джерело різних фантазій; напевно, ці обставини з'ясовують нам, чому люди дуже вибагливі в питаннях культури, інтелектуально дуже розвинені, можуть багато часу віддавати кіну, сприймаючи мало реальну, мало навчальну, без. всякого змісту нісенітницю.

В наслідок нашого обстеження ми зібрали деякий матеріял, з того, що більше подобається нашому глядачеві, театр, кіно чи цирк.

Виявляється, що театр посідає перше місце: 48,3% глядачів дає перевагу театральному видовищу. Жінки рішучіше за чоловіків стають на бік театру: 50,3% жінки дають перевагу театрові, чоловіки — 46,3%.

Чим глядач старший віком, тим він більший прихильник театрального видовища: від 18 до 20 років за театр висловлюється 37,5%, від 20 до 30 р. — 49% старше 30 р. — 58,4%.

Неоднаково ставиться до театру глядач різного соціального стану: дрібна буржуазія дає перевагу театрові в 59% висловлювань, службовці — в 54,7%, робітники — тільки в 45%.

Чим з'ясовує глядач свою перевагу зацікавлености до театру ?

Головний момент, це — живе слово, жива людська мова, живий актор, які тісно зв'язані з театральною сценою: 80% глядачів дають перевагу театральному видовищу, подаючи якраз вищезазначені міркування.

Відзначають в деяких випадках (коло 20%) ідейну перевагу театру, що не залишає сумніву.

Одначе, далеко не всі глядачі дають перевагу театральному видовищу* Є досить багато глядачів, які стають на бік кіна.

142. В 9,4% висловлювань кіноглядач зовсім не дає відповіді на запитання про причини позитивної оцінки тої або іншої картини.

Такі глядачі складають 39%. Це, головним чином, чоловіки; чоловіки дають 43,7% висловлювань за кіно, жінки — 34,3%.

Цікаво відзначити, що з віком переважне ставлення до кіна зменшується (переважне ставлення до театру, як ми бачимо, навпаки, збільшується): глядачі до 20 років про перевагу кінематографу говорять в 45,2% висловлювань, від 20 до 30 років — в 36,5% висловлювань, старші 30 років — в 24,8%.

Робітники більше вважають за кращі кінематографічні видовища, ніж представники других соціальних груп: робітники дають 40,7% висловлювань, дрібна буржуазія — 37%, службовці — 28,6%.

Чим з'ясовують глядачі своє переважне ставлення до кінематографу ?

Тут головну ролю, безумовно, відіграє колосальний діяпазон кіно, порівнюючи з другими культурними видовищами; кіно охоплює широтою свого екрану життя всебічно: буденну дійсність зі всіма її дрібницями та подробицями, святковий бік життя, її героїчні боки, боротьбу. Кіно малює життя в усіх його проявах, навіть найбільше далеких від нас щодо часу та місця.

І це в першу чергу заставляє глядача в деяких випадках ставити кіно вище за театр. 66% глядачів, що вважають за краще кінематограф, зазначають якраз цей момент.

Є і другий : це виключні постановки кінематографу, які часто йдуть далеко попереду театру: масові сюжети, чудова природа, неможливий для театру блеск та розкіш — ось моменти, що роблять кінематограф не завжди переможним прихильником та конкурентом.

«Кіно відрізняється від театру й від других існуючих до цього часу видовищ не тільки тим, що майже всі елементи його можна взяти безпосередньо з природи, але ще й тим, що воно може самовільно дробити або збільшувати той чи інший елемент видовища»[143].

30% глядачів, що ставлять кіно вище за театр, звертаються до цього боку кіно-видовища[144].

Невеликий відсоток глядачів дає перевагу циркові.

Такі висловлювання складають 8,19%[145].

Прихильники цирку відзначають, головним чином, разючу силу, спритність артистів, яких вони не бачать на театральній сцені та в кіні.

Прекрасна фізична будова, здоров'я, виключна краса тіла — ось що приваблює їх до циркового видовища і заставляє ставити останнє вище за театральне та кінематографічне (у висловленнях циркового глядача такі міркування мають більше 90%).

Ось ті матеріяли, які удалось нам зібрати з питання про ставлення сучасного глядача до кіна, з одного боку, до театру, цирку — з другого.

Як нам здається, культурне видовище повинно обліковувати два моменти: 1) мету, що стоїть перед нами, надати глядачеві певних емоцій, настроїв, поглядів; 2) інтереси, потреби самого глядача, які він шукає задовольнити в культурному видовищі.

Проблема кіна, театру та цирку, як культурного відпочинку, повинна розв'язатись, погоджуючи вищезазначені два моменти.

Я для цього в першу чергу потрібно систематичне наукове вивчення нашого глядача.

Український вісник рефлексології та експериментальної педагогіки. 1930. № 5/6. С. 61–71.

143. А. Луначарский. Кино на Западе и у нас.
144. 4% не дають зовсім відповіді на поставлене питання.
145. 4,6% складають відповіді мало певні.

Артем Ганчар

ПРОБЛЕМА КІНОФІКАЦІЇ ТРУДШКІЛ[146]

(КІНОМЕС)

За провідний момент у нашому генеральному плані повинен бути плин енергетики.
(Г. Кржіжановський)

Наше уявлення про сучасне освітнє виробництво зв'язується з наявністю його окремої освітньо-виробничої одиниці — інтегральної загальноосвітньої школи, в якій скупчуються всі складники даного виробництва: його енергетика, його знаряддя, місце робочої сили (вчителя), учнівські праці, місце позашкільної роботи з дитинством й дорослими.

Зв'язок такої інтегральної освітньої установи з учнівською масою, що її школа обслуговує, віддаленість школи від учнівської маси чи близкість — це помітні фактори, що від них залежить і визначається те, чи гаразд стоїть справа даного виробництва. Від них визначається, зрештою, й ефективність виробництва, його економіка й оптимальні розміри його.

Як звичайний факт, що його спостерігаємо на великих виробництвах, у кожній,виробничій одиниці продукційного виробництва центральне місце посідає енергетичний центр даного виробничого закладу, його джерело здобування рушійної енергії.

До цього часу в освітньому виробництві, в його закладах-одиницях, ми спостерігали відсутність такого енергоцентра. Знаряддями праці вчителя в такому виробництві єсть: книгозбірня, різні наочні приладдя, знаряддя фізичних кабінетів, хемічних та інших лябораторій; олівець, перо, папір. От все, максимально взяте, виробниче озброєння, що з нього користується виробник у школі.

Вживані з давноминулого часу по всіх країнах цілого світу найпростіші типи й форми закладів освітнього виробництва — це різні відміни одного ґатунку школи, де виробництво здійснює один «майстер на всі руки», що працює інколи з двома-трьома групами, він же завідувач школи. Абож у школі є майстер завідувач, а в нього кілька під майстерних співробітників… Це ж характерні форми-типи середньовічної кустарно-ремісничої організації праці й виробництва кустар-одинак або майстерня з майстром і підмайстрами (порівняння з ремісничою майстернею робимо загально-хематично, по аналогії лише в оргтехнічних моментах, не-забуваючи при цьому величезних коректививів та корінних змін багато в чому від радянської сучасности, що їх дістала наша школа). В такому розумінні ми, вчителі, здебільшого все ще «кустарі й ремісники».

Настав час і для освітньо-виховного виробництва, щоб сказати нам теж потрібна потужна енергетика. Ми вже так не можемо животіти, як досі без машини, без двигуна, без електрики, без машинованих, електрифікованих знарядь сучасної техніки, що в тисячі й мільйони разів побільшують природні, біологічні органи — знаряддя людини... Робітники освіти, (як основні масові продуценти, так і їх науково-кваліфіковані проводирі) повинні відповісти настиглій потребі

146. До питання ми будемо висвітлювати в розрізі організаційно-методичному, в розумінні системи кінофіксації педроботи в школі (Автор).

соціялістичної доби: де нові знаряддя й засоби технічно-енергетичного озброєння освітнього виробництва? Які шляхи й способи машинізації, електрифікації освітньо-виховного процесу?

За сучасного стану суспільної людини, коли вона мав таке потужне енергетичне озброєння й нечувані перспективи в цьому відношенні, коли вона має такі продуктивні органи суспільної людини, якими в величезній мірі підкоряв собі природу — матерію, в багатьох її виявленнях, коли за їх допомогою, підкорена людині, природа збільшує людську силу в мільйони й мільярди разів, — за такого стану енерготехніки треба в корні змінити навчально-технічні знаряддя, засоби культури, старі її знаряддя змінити на такі, що цілком відповідали б потребам енерготехнічної сучасности в умовах соціялістичної країни.

Основною ознакою майбутньої школи, технічно озброєної, мусить бути наявність в ній сучасної техніки — високорозвиненої й удосконаленої. Такий освітньо-господарчий заклад (школу), може доведеться назвати освітньо-виховною фабрикою, заводом у відміну від існуючих форм (шкіл), що бувають великі чи малі, але користаються з досить таки примітивних, «кустарно-ремісничих» засобів та знарядь. Щоби конкретно уявити собі таку форму майбутнього укрупненого освітньо-виховного закладу, збазованого на сучасній техніці й енергетиці, на це у нас немає ще досвіду ані радянського ані буржуазного, немає в нас також і відповідної літератури.

Цілком зрозуміло, що в таких умовинах визначити організаційно-технічні й економічні форми такого виробництва — справа складніша, аніж організація фабрики чи заводу в промисловості, де є величезний досвід у тому цілого сторіччя.

Споживши й «перетравивши» освітньо-виховний матеріял, учні такої освітньо-виховної фабрики самі збагачуються новою силою, стають носіями нової для них, додаткової «суспільної вартости», суспільно-інтелектуальної «енергетики, що її потім, у порядку роботи іншого цеху, прикладають до практичного життя, як громадсько-корисну працю в справі поліпшення різних ділянок суспільно-виробничого процесу.

В недалекому майбутньому реорганізованої пікали за найпридатнішу форму й приклад навчально-виховної «сировини» для освітньо-виховної фабрики повинен стати освітньо-шховний матеріял кінофільму його зміст, педагогічно добраний, його кадри, рухи, процеси, що в них відображені.

В даному разі треба накреслити лише організаційну систему механізмів, що постачають освітню «сировину». Потрібна вдосконалена механіка того постачання. Потрібна досконала техніка виробляти й подавати освітню сировину на освітньо-виховну фабрику. Отже, для обслуговування педпроцесу в цій частині все ж потрібна буде механічна енергія.

Через зазначені вище особливості, на освітньо-виховній фабриці набирав виключно важливого значення питання машинізації й механізації процесу подачі сировини, — це питання про систему постачати освітньо-виховний матеріял до свідомости учня: щоб матеріял той діставали зразу цілі маси споживачів, у певній однаковій дозі, в певній послідовності — точно, чітко, швидко, неухильно, певно й неминуче, цілком механізовано.

Тут же доводиться підкреслити ще й те, що педроботі в школі й до нашого часу залишився ще той упертий факт, що метода сучасної школи — то метода показу, переважно показу: або ми доказуем і вивчаємо певний об’єкт, або, в той чи інший спосіб, відображаємо, відтворюємо показане й вивчене раніш. А побачивши й вивчивши, потренірував ній й закріпивши вивчене, прикладом до життя в даних обставинах те, що бачили, робимо так, як бачили й навчились, поліпшуєм ту роботу, що бачили, вдосконалюєм ті прийоми, перетворюєм чужий і набутий досвід через свої вміння на кращу роботу: на вдосконалену, поступово збагачену технікою працю…

А до методи показу найбільш пасує, найбільш їй відповідає таке знаряддя педроботи, як кіноапарат — один з найдосконаліших та найприступнійших, по ціні й по структурі, витворів сучасної техніки.

На нашу думку, в недалекому майбутньому це знаряддя в значній мірі зможе забезпечити справу «машинізації й механізації» певної й значної по обсягу частини педроботи в школі; кіноапарат найбільш придатний стати за податчика навчального матеріялу («сировини») на освітньо-виховній фабриці, він же найбільш могутнє знаряддя, щоб репродукувати точно будь які процеси й рухи суспільно-виробничі, біологічні, фізикохемічні тощо.

Для освітньо-виховної фабрики майбутнього цінність та значення кіноапарату визначаються не стільки дешевизною його рушійної енергії, що буде обслуговувати велику силу «механізмів» даної фабрики, скільки величезними перевагами виробничого ладу в такій механізованій через нього освітньо-господарчій одиниці, що ми її умовно Назвемо фабрикою освіти й виховання.

Зазначені переваги становлять: величезне зменшення найбільшого тягару шкільного — кількосте екскурсій, що стільки потребують турбот і витрат у коштах, у силах, у часі, а особливо, в організаційних труднощах і т. ін.; зменшення вартости освітньо-виховного реманенту в вигляді фізичних та хемічних кабінетів і їх обладнання, різних наочних приладь, шкільних таблиць і т. ін., збільшення оптимального розміру виробництва, багатющі можливості поширити позашкільну освітню роботу з дитинством, з юнацтвом, з дорослими і т. д. і т. ін.

Все зазначене набагато переважає всі ті витрати, що їх потрібно буде зробити на цілковите кінообладнання освітньо-виховної фабрики виробничою фільмотекою і т. д., але при умові, коли й саме продукування цих кінозасобів педроботи в школі буде поставлене, як масове, відповідно до широких на те потреб, тобто: коли сама кіноіндустрія відповідно піднесеться й пошириться, стане «педагогізованого» та відповідно змінить свою продукцію стосовно до потреб освітнього фронту.

Але до того, щоб так зреалізувати технічну базу в освітньо-виховній фабриці, та економіко-господарчих, що лягають тяжким тягарем на окрему таку фабрику чи навіть на їх об'єднання на терені села чи кількох сел: це потреба виробляти в спосіб кінофільму певний дидактичний матеріал за тьокалізованими програмами, матеріял певного виробничого району, матеріал, льокалізований за виробничою ознакою, і матерял даної місцевосте тощо.

Таке завдання не під силу кожній окремій школі: ані за матеріально-фінансовими ресурсами, ані організаційно, ані методично, ані технічно. Воно не під силу й об'єднанню шкіл сільського чи навіть районового терену, бо організація та ведення такого укрупненого освітньо-продукційного виробництва, такої матеріально технічної бази педроботи даного району потребує від виконавців подібної справи спеціальних знань, великого досвіду й великих організаційних сил.

Відомо бо: чим вище технічний лад виробництва, тим вища й складніша його організаційна структура й тим загрозливіша для нього відсутність спеціально кваліфікованого й досвідченого керівництва.

Таке сполучення складних організаційне-технічних форм роботи й великого виробничого маштабу її, високої педагогічно-методичної відповідальности вимагає наявностп на чолі виробництва висококваліфікованих педагогів-організаторів, педагогів-інженерів, що гаразд озброєні з дидактики й методики за останніми вимогами радянської сучасносте — соціалістичної-енергетичної.

Наведені вище міркування викликають думку про доцільність утворити на терен наших округ певну мережу районових кіномашинових енергостанцій наросвіти, подібно до машиново-тракторних станцій у колгоспах. Тут ми маємо аналогію лише по назві й по ідеї. Але по суті,

по завданням, по змісту роботи, по оргструктурі й по виробничій спрямованості — кіномашинові енергостанції наросвіти відмінні від МТС.

Кіномашинова енергостанція — КІНОМЕС — має бути центром енергії, машиново-технічного обладнання, потрібного для обслуговування шкіл даного району: тут центр освітньо-виховної кінофікації шкіл, центр радіофікації (що пізніше стануть єдиною, неподільною справою). Тут же центр пересувних кінообладнань і кінотек позашкільної роботи з дитинством та дорослими (за різними галузями й завданнями культурно-освітйьої роботи) і центр всього іншого навчального приладдя: фізично-хемічного, анатомічного, зоологічного, ботанічного, геологічного, соціально-економічного, історичного, математичного і т. д., переважно такого, що потребує великих витрат, складне на виготовлення, але потрібне в навчальному процесі двічі-трічі на рік. Нарешті — це може бути спільний центр МТС й КІНОМЕС для даного району.

Поряд того, що кінознаряддям КІНОМЕС обслуговує школи району планово й систематично, — все інше наочне приладдя, що сконцентроване тут, використовується в системі пересувок, окремих чергових обслуговану кампаній, ударної допомоги тощо.

Щодо обслуговування електроенергією таких станцій і всієї їхньої, периферії, то треба мати на увазі, що недалеко той час, коли всю енергосилу ми будемо подавати безпосередньо в місце споживання — без дроту, без складні незграбної передатної апаратури; коли освітньо-виховну радіо й кінорепродукцію будемо пересилати, проектуючи матеріял безпосередньо з місця виконання на місця споживання, використовуючи способи бездротового енергетичного пересилання та способи кінопересилань на віддалення. Тоді (а технічно це справа буквально найближчих років) — кіномашинові й радіоенергетичні районові станції стануть найближчими до споживача передатніми від центру, але центральними для району, осередками, керівними освітньо-виховними й енергетичними станціями районового маштабу.

Отже, коли б ми розпочали організацію таких станцій, постало б складне завдання організаційного порядку: про правдиву виробничу й організаційну ув’язку цих станцій з освітньо-виробничими осередками району (переважно школами соцвиху), для яких ці станції утворюються.

Принципову передумову до цих організаційно-виробничих утруднень становить думка про те, що КІНОМЕС'и не е районові кабінети наочного приладдя, вони не к районові педагогічні музеї наросвіти чи іншого характеру прокатно-статичні сховища різних навчально-технічних надбань освітньої методики й техніки, КІНОМЕС — це, перш за все, могутня (на весь район) організаційно-технічна база, що її сутність становить — динаміка роботи: організаційно-об'єднане налагодження й постійне керівництво новітньою енерготехнікою наросвіти КІНОМЕС — організаційно-технічна концентрація всієї енерготехніки й засобів освітнього виробництва даного района.

Отже, треба насамперед, щоби виробничий зв’язок КІНОМЕС'у зі школами району налагоджувати на суворо-добровольних, договірних основах, маючи на меті наблизитись у майбутньому до форми й принципу об’єднання, подібних до «суцільної колективізації» освітньо-виховних знарядь і засобів шкільної роботи даного району. Таке об’єднання виникає й поширюється на організаційно-дидактичних і методичних засадах педагогіки сучасности, на її вимогах і потребах. КІНОМЕС, як районовий центр, об’єднує для централізованого енерготехнічного й організаційно-методичного обслуговування — певні колективи шкіл, кущі: сільського, містечкового терену, виробничого селища, міського районового терену. Такі школи перед тим уже добровільно поєдналися, склали колектив шкіл даного терену для сумісного використання, за єдиною методою, — централізованого енерготехнічного обслуговування від КІНОМЕС'у.

Суть таких методичних об'єднань і договірних взаємин шкільних кущів: колективів з КІНОМЕС'ом, а також окремої школи з колективом і КІНОМЕС'ом полягає в тім, що всі школи об'єднуються для цієї справи в єдиний суцільний масив і тим самим об'єднують всі свої технічні знаряддя й засоби педраді в школі: для повного усуспільненого й централізованого в КІНОМЕС'і обслуговування їх енерготехнікою, кінофікацією педроботи та для відповідної методичної взаємодопомоги, а особливо для висококваліфікованої методдопомоги, що сили її централізованої в КІНОМЕС'і.

Так само, на початку організаційного розгортання справи єдиного виробництва районового маштабу, одною з труднощів «усуспільненого» в такий спосіб освітнього виробництва колективу шкіл даного села чи містечка — буде справа обліку, організації та використання, а також загального впорядкування «суцільно колективізованого» обладнання всіх трудшкіл даного району, як єдиної узгодженої справи між усіма колективами, що складають районове об'єднання (ми тут розуміємо не лише кінообладнання, а також всі інші засоби й знаряддя — машини, фізичні прибори і т. ін., що має кожна окрема школа).

Все це обладнання береться на облік в радоновому маштабі й відповідно впорядковується, як господарче майно, що обслуговує освітній процес району. Опріч того, майно це треба так розподілити, централізовано й планово, на окремі пересувні збірні одиниці (за певним програмово-методичним призначенням), щоб вони обслуговували всі школи району, пересуваючись за певним календарем на це й за певними вимогами методичних планів шкільних колективів-кущів. В організації системи цього пересування треба дійти чогось подібного по ідеї до безперервного потоку, до «районового конвайєра», що постачає знаряддя педраді. Де — безперервний потік-«конвайєр» на терені й у маштабі цілого району…

Так само по окремих селах, виробничих селищах, містечках — місцеві «конвайєри», безперервні потоки технічних засобів, знарядь педроботи.

Оце планове, безперервно-поточне просування знарядь, оце самозмінне знаряддя треба так налагодити, щоб кожний кущ-колектив, кожна установа наперед знали: що саме й коли саме до них прибуде (знаряддя) — що саме й коли саме неодмінно їм буде потрібне — за єдиним оперативним районовим планом. Розуміється, тут постане організаційне питання автотранспорту й засобів зв'язку: недостатність його утруднюватиме багато в чому конвайєрність такого постачання, але ця справа, бувши поєднана з такою ж вимогою від МТС, — тим самим буде полегчена й прискорена у здійсненні.

Та й багато ще інших постане організаційних труднощів.

Коли торкнутися деяких моментів організації самої педроботи по школах даного кущевого об'єднання, то з них зараз відмітимо й трохи проаналізуємо лише такий момент, як періодизація навчально-виховної роботи, що її треба передбачити й визначити в робітному пляні даного терену шкіл. Вова полягав в тому, що, враховуючи певну планомірну послідовність «конвайєрної» подачі, отой безперервний потік навчальних знарядь (про що-ми згадували вище) треба в робітному пляні розклад годин і днів праці за декадами й півдекадами побудувати так, щоби в кожній школі подекадно були визначені, різні відміни педроботи, в залежності від наявности певних знарядь та від неминучої потреби в інших знаряддях, що їх періодично-планово подаватиме конвайєр, районовий безперервний потік. Наприклад, для якоїсь групи: перша декада — кіноробота, ІІ декада — громадсько-корисна робота, ІІІ — педробота над книжкою, IV — вправи на письмі й т. ін. (Ми тут передбачаємо й розуміємо високо досконалу методично-технічну різноманітність роботи учнів за кожною декадною ділянкою роботи: це вже справа кваліфікації педагога й методичної роботи з педагогом).

Отже, коли в такий спосіб уточнити всі відміни педроботи, будемо мати значну мережу, цілу періодичну систему відмін педроботи, що будуть (відміни) в кожній групі чергуватися у певному порядку: раціоналізованому, планово-передбаченому й наперед виміреному.

Зокрема, кожна така періодична відміна педроботи мав ще свої внутрішні підрозділи й відміни. Наприклад, така відміна педроботи, як кінопедробота; вона може мати такі свої ще відміни: кіно читання, кінорахування, кіноматематика, кіно з суспільствознавства, кіноекскурсія на виробництво, кіноекскурсія в поле, в ліс, на дно моря, до північного бігуна, до північного-сяєва тощо; кінобіологія, кіногеографія, кінофізика, кіноспіви, кіномузика, кіноритміка і т. д. й т. ін.

В окремі періоди кінофікованої педроботи, що в різних своїх відмінах може посісти 75% всієї періодичної мережі — можливе буде територіальне об'єднання однакових груп кількох шкіл або всього куша шкіл, коли на те дозволяють умови приміщень: тут можливе певне заощадження педсили, енергії, кінометражу, вихідних годин, днів і т. ін. (Так само, щодо цього можливе використання тяглової автосили на масову перевозку дітей однакових груп зі школи й кількох шкіл до місця об'єднаної кінопедроботи й розвозка їх знов по школах).

Наведені вище міркування дають лише попередній натяк на широкі й глибокі можливості до того, як саме в наступному потрібно усувати й поступово зовсім відкидати оті залишки застарілої техніки старої школи, оті рештки дійсно кустарно-інтегральної школи, які, на жаль, ще й досі подибуємо в практиці. Треба зміцнити інші можливості: прискореного усуспільнення, машинізації й механізації певних .розділів педроботи трудшкіл метою припасувати в цій справі найдосконалішу техніку й енергетичні методично-технічний керівник у цій справі і, потрете, в значній мірі, як виробник на весь район певних ґатунків педагогічних засобів і знарядь кінотехнічного й інш. характеру.

Для належної організації й обслуговування від КІНОМЕС'у такого складного колективізованого виробництва в районовому маштабі, треба старанно вивчити основні його елементи, що ми їх назвали вище, ступені залежносте кожного з них від усіх інших, і виявити місце кожної складової частини в цілій освітньо-господарчій будівлі. Тоді ми дійдемо висновку, що вирішальною ділянкою в тому комплексі буде освітньо-виховна ділянка соцвиху. От чому сюда треба спрямувати найперші й основні заходи й можливості до кінотехнічного и енергетичного обслуговування на нових засадах та на поправному організаційному й технічному поставленні КІНОМЕС'у.

Ми тут не маємо змоги доводити нашу думку про можливість та педагогічну потребу її доцільність розгалуження і відокремлення роботи й приміщень: для навчально-шкільної праці, позашкільної, виробничої праці учнів тощо. Ставлячись позитивно до такої думки, ми вважаємо, що це питання належить до тих питань, що їх докладно тут висвітлювати ми не маємо змоги за браком місця: це питання змісту, форм і метод педроботи трудшкіл.

«Ми схиляємось до думки, що кіно може зробити справжній переворот в нашій педагогіці, починаючи з перших клясів початкової школи й кінчаючи вищими навчальними закладами всіх видів і типів»[147].

Організаційно-методичний ш лях до того — КІНОМЕС. Треба починати І з організації 2–3 кіномашинових енергостанцій НКО, на які кинути відповідні кошти й засоби, як на досвідні енерготехнічні бази педроботи в даних районах. Найдоцільніше починати цю справу на транспорт овій мережі шкіл соцвиху, не забуваючи основного в організації, що ми свідомо ще підкреслюємо: КІНОМЕС'и не лише кіноцентри, вони — енерготехнічні бази освітнього виробництва, що використовують всі можливі енерготехнічні засоби, знаряддя: машини, наочні приладдя, навчальні прибори кабінетів фізики, хемії тощо — використовують все це в комбінований спосіб,

147. Правдолюбов. Кино и наша молодежь на основе данных педологии. М.

щоб обслуговувати шкільно-кущові об'єднання. А насамперед піде — кінофільм, як найліпше знаряддя її засіб педроботи в майбутньому.

В організації даної справи повинно бути конкретне синтетичне охоплення всіх підприємств, засобів і знарядь, які й досі вживалися в галузі освітнього виробництва — до того ж таке охоплення, яким завершувався би діалектичний підход до самих важливіших питань соціалістичної реконструкції освітнього виробництва.

КШОМЕС — це кіномашиновий та енергетичний центр, що подаватиме енергетику й концентруватиме засоби обробки навчально-виховних матеріялів, засоби їх виготовлення, засоби подавання їх споживачеві — всю техніку вироблювання дидактично цінної и потрібної продукції, «споживачем» якої буде учень (споживання у відповідний, розуміється, спосіб).

У такий спосіб — через організацію Кіномес — «приводні індустрії» набувають свого вирішального значення і на освітній ділянці народнього господарства…

Чи ставимо ми зараз питання про негайне утворення КІНОМЕС'ів за тією організаційною схемою, що ми її спробували тут якось виявити? Ми думаємо, що це питання, в такому його охваті, насьогодні ще теоретичне, і але основні ділянки господарчо-виробничого життя штовхають з усіх боків, кожна по-своєму, цю справу наперед; нам не можна з нею гаятись, треба широко підносити це питання на обговорення, й відповідними темпами прискорювати вирішення його: принципове й організаційне. Нашим завданням зараз е — зворушити думку робітника освіти з цьому напрямку, зачепити й піднести спірні й гострі питання, пов'язані з цим завданням, показати й нагадати про них освітянам, подаючи попутно деякі й свої попередні та дуже загальні проспекції до тих питань.

Ми до цього можемо лише одне додати: що звичайний масовий робітник освіти, радянський низовий практик нашого виробництва, який хоч трохи задумується над питанням про своє місце й ролю в виробничому процесі школи, а також про місце й ролю самого освітнього процесу в системі всіх процесів цілого політико-господарчого життя нашої країни, — він на власному досвіді щодня переконається в тому, що він сам, як виробник, і його ціла освітньо-виховна справа, в частині технічного й енергетичного обслуговування відповідних ділянок педроботи в школі, — опинилися зараз перед неминучою потребою шукати нових засобів, знарядь, нових технічних можливостей шкільної педроботи: бо багато в чому сучасні засоби й знаряддя праці в освітньому процесі — то його кайдани й грузила, що не дають йому розправити крил, як того вимагає зміст, напрямок і нові організаційні форми будованого соціялістичного життя — бо грузила тягнуть на дно, до техніки минулого, бо таки дійсно багато ще є в чому залишки від старого: стара подекуди форма, старі технічні засоби, знаряддя. Особливо і боляче це відчуває радянська педагогічна молодь, що тремтить і пульсує творчістю й шуканнями нових шляхів і засобів педагогіки.

Учитель — практик, активіст, сам шукає виходу з такого технічно утрудненого стану кустарно-ремесничої майстерні. «Бо резолюція всіма своїми впливами підготовила такого вчителя до нових освітньо-виховних, форм, бо одвічна ремеснича замкненість і обмеженість, ота повільність і одноманітність праці вчителя — вони зазнали від революції розтрощувального вдару. І вчитель шукає нових форм, засобів і знарядь свого виробництва — нових темпів, нових якостей в роботі».

На закінчення ми скажемо про ту перспективу недалекого майбутнього КІНОМЕС'ів, як районових центрів кінотехніки й енергетики, як енергоцентрів, що будуть (мабуть в поєднанні з МТО) постачати енергетику на всю свою периферію електрифікованих установ освіти й виховання Від них піде на місця енергетика, що обслуговує кінофіковану педроботу району: весь

основний, провідний, освітньо-виховний матеріял, що його зміст розроблюваний найбільш кваліфікованими силами центрів, а з методики — в найбільш досконалому виконанні кращих педагогів країни.

Ми вже не будемо тут поширювати наших міркувань про те, в якій мірі та в який спосіб нові досягнення сучасної науки в справі опанування енергетики, бездротового пересилання електроенергії в просторі — на яке завгодно віддалення, подавати так енергію до якого завгодно двигуна, мотора… Лише нагадаємо про можливості тоді повністю електрифікувати транспорт — всі безрельсові зносини, бо стає можливою акумуляція електричної енергії в середині кожної повозки… Такі можливості опанувати енергетику — неймовірно сприятливо впливатимуть на роботу тисяч десятків, й сотень тисяч освітньо-виховних установ, кінофікованих, радіофікованих й всебічно енергетизованих, що їх обслуговують КІНОМЕС'и[148].

Яка легкоприступна буде для них енергетика в усіх можливих потребах їхнього педпроцесу, збазованого на досконалу кіно й радіо апаратуру, на засоби й можливості телевізії, пересилання радіо-образів, рентгеносвітло-здіймань і т. д.

Поступ і темпи енерготехніки такі неймовірно швидкі, що можливо перекриють уже завтра всі найбільші наші сподіванки й проектування… Педагогу не відставай: поспішай за вимогами соціалістичної доби — доби електро-енергетичної…

Бо недалекий той час, коли пролетаріат всесвіту об'єднає працюючих земної кулі в єдино-радянську спілку. Коли на земній кулі майбутня КІНОМЕС буде обслуговувати єдину, освітньно-виховну мережу всесвіту…

Комуністична освіта. 1931. № 1(104). Січень. С. 63–74.

148. Докладно про це див. А. Ганчар. Кінофік. пед. роботи. Х. ДВОУ. 1931. Стор. 286; мал. 111.

МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ

В. Дев'ятнін

МУЛЬТИПЛІКОВАНИЙ ФІЛЬМ

У кінематографії мультиплікацію розуміють як поєднання процесів, що з них складається особливий засіб мальованих фільмів.

За звичайного кіно-знимання одним обертанням ручки кіноапарату знимають 8 кадрів. Нормально на протязі 1 секунди можна робити два обертання, себ-то знимати 16 кадрів.

На однім метрі плівки вміщується 52 кадри, тоб-то на перепуск 1 метру потрібно 3 секунди.

За мультиплікаційного знимання одним обертанням ручки знимають один кадр. Отже, щоб мати 1 метр мультиплікаційного фільму, треба зфотографувати 52 окремих моменти руху, що їх зафіксовано окремими малюнками. За демонстрування фільму на екрані, на протязі одної хвилини треба перепустити через проекційний апарат біля 20 метрів плівки, тоб-то для одної хвилини перегляду мульт. картини треба кадри по кадрові зняти 52х20=1040 різних моментів руху, зафіксованих окремими малюнками (приблизно 1 000 малюнків). З цього приблизного розрахунку видно, яке є складне та тяжке мультиплікаційне знимання.

Сучасне мультиплікаційне знимання має в своїм розпорядженні три способи праці: 1) підкидний, 2) шарнірний — (площинні) та 3) макетний (обсяговий).

Підкидний спосіб найудосконаленіший, що відкриває необмежені можливості, — він полягає в тому, що рух фігурки розкладається на складові моменти й окремо малюється кожний момент руху. Далі кожен окремий малюнок, що фіксує окремий момент руху, послідовно знимають на окремий кадр і підчас перепуску зробленого так фільму з певною швидкістю крізь проекційний апарат утворюється ілюзію безперервного руху мальованої фігурки на екрані.

Пояснимо сказане прикладом. Припустимо, що нам потрібно, щоб намальований у профіль чоловічок зробив кілька рухів.

Щоб цього осягти, треба розкласти його крок на окремі складові моменти цілого руху. Кажучи схематично, ми матимемо: 1) підведену ногу, 2) залом коліна, 3) нахил постати наперед (за переміщення центру ваги), 4) ногу випростану, 5) спущення ноги, 6) випростання постати, 7) підведену другу ногу, 8) залом коліна, 9) новий нахил постати і т. д.

Але-ж, коли-б ми захотіли обмежитися тільки-но наведеною схемою, — рух нашого мальованого чоловічка був-би занадто швидкий і відбувався-б штурханцями. Щоб мати нормальний рівний крок треба, значить, збільшити число окремих моментів приміром до 15–20, себ-то зробити 15–20 чоловічків у послідовних фазах кроку.

З цього невеличкого прикладу, що ілюструє елементарний рух ходіння, бачимо оскільки є складний та тяжкий підкидний метод. Але, проте, він дозволяє пересувати фігурку в якім завгодно напрямкові, збільшувати її, зменшувати (що є цілком необхідно за руху в глибінь кадру та на глядача), зміняти вигляд, обертати її на що завгодно. Отже підкидний метод дає можливість досягати якнайбільшого для мультиплікації ефекту.

Шарнірний спосіб значно простіший, але зате й значно бідніший що до своїх можливостів. За вживання цього способу треба намалювати фігурку один раз, розкласти її (голова, руки, ноги, тулуб), вирізати окремі складові частини тіла й поєднати їх за допомогою шарнірів. Далі,

заміняючи мальовані (у підкидці) моменти руху, переміщенням окремих частин тіла шарнірки, можна дати їй який завгодно рух, але тільки в площині.

Самий рух шарнірки завжди буде схематичніший та деревлянин. Мимо цього для термінових праць рекламного характеру, для стилізованих маленьких фільмів, для живих діяграм та нескладних політ-карикатур, «шарнірка» є цілком достатня й за певної винахідливости в частковім уживанні методу підкидного, шарнірний спосіб може дати прекрасні наслідки.

Безперечна його перевага полягає в значно меншій трудомісткости, рівняючи до підкидки, — а, значить, і більшій дешевизні.

Кінець-кінцем, за обсягового знимання, будують декорації — макети й за дієвих осіб правлять ляльки.

Це найбільш важкий, складний та дорогий спосіб: його мало розповсюджено, але вживає його з успіхом за кордоном російський мультиплікатор В. Старевич.

У мультиплікаційнім кабінеті, що існує при центральній лабораторії ВУФКУ, вживають підкидний та шарнірний способи.

Кіно. 1927. № 6(17). Березень. С. 3.

Гліб Затворницький

КАДРО-З'ЙОМКА

В словникові кожного кінематографіста є термін — мультиплікація. В перекладі з французької мови — це визначає — помноження, але на практиці в кіно під цим терміном розуміють фіксацію на плівку кожного складового елементу руху окремо і тому таку роботу — повільну з'оймку окремих кадрів — вірніше характеризує термін кадро-з'йомка.

Принцип кадро-з'йомки досить простий. Коли зробити по окремому знимку на кіно-плівку з цілої низки малюнків або обсяжних форм, що йдуть один за одним і відрізняються лише невеликими змінами в композиції, то при демонструванні малюнки або обсяжні форми оживуть: утвориться ілюзія (зорова) руху.

За цим принципом і провадиться кадро-з'ймка. Кожному глядачеві відомі літери, діяграми, намальовані та обсяжні фігурки, що оживають на екрані і таке инше.

Для кадро-з'йомки пишеться спеціяльний сценарій, що в ньому тематична дія розбивається на окремі епізоди (дія в одній декорації), на кадри-ж розбиває дію сам кадро-з'йомщик, складаючи певний монтажний план з обрахуванням метражу й розбивки на плани. Коли кадро-з'йомщик складе монтажний план, він приступає до будування (малюнку) декорацій та дієвих осіб речей і т. инш.

Загальна вимога до натурного матеріялу полягає в тому, що малюнки та обсяжні фігурки повинні бути графічно-чіткими та виразними. В устаткуванні декорацій не повинно бути нічого зайвого. Найкращі наслідки кадро-з'йомки досягаються дотепним примітивом. Окрім звичайних тонів кадро-з'йомки — чорний, білий—припускається ще сірий тон, що на певному тлі може утворити глибину і зм'якшити різкість перспективи.

Формою виконання розрізняються два типи кадро-з'йомки:

а) Площинна.

б) Обсяжна.

Площинна: Все виконання малюнків або креслень, сама з'йомка малюнка в русі, або плескуватої фігурки на шарнірах провадиться лише на площині станка кадро-з'йомки.

Рух малюнка або намальованої фігурки на шарнірах підлягає законові двох вимірів. Плескуватий малюнок може бути графічно-лінейний або тушований з півтонами.

Обсяжна кадро-з'йомка досягає більшого враження, глибини, світло-тіни та ілюзії натурної з'йомки. Звичайно, для цього вживається макет з рухливими речами або ляльками (на шарнірах, або на тонкому, окові глядача непомітному, дроті).

Є ще змішаний тип з'йомки. Приклади цієї з'йомки різноманітні, найчастіше вживається вдрукування (на фоні справжньої натури — намальовані фігурки). Для цього беруться фото з кадрів справжньої натури і в кожну фотографію вкладається один з елементів руху певної намальованої фігурки. Підчас демонстрування на екрані буде повне враження руху намальованої фігурки по справжній вулиці, де ходять люди, їдуть трамваї і т. инш. (Зразки такої з'йомки можна бачити в американському багатосерійному фільмові «Пригоди Мурзилки»).

Кадро-з'йомка дає великі можливості для експериментів суто-формальних кінематографічних властивостей. В першу чергу кадро-з'йомка дає змогу утворити абстрактний фільм.

В цій галузі є цікаві роботи російського художника Старевича[149] (що живе тепер у Франції), а також нашого українського графіка — кадро-з'йомщика ВУФКУ — тов. В'ячеслава Левандовського[150].

Тов. Левандовський у своїй останній роботі «Українізація»[151] дає окремі епізоди абстрактного побудування, надзвичайно майстерно та виразно зроблені. Прихильники абстрактного побудування в кіно вважають, що кадро-з'йомка повинна базуватися на ритмічно збудованому рухові, на закономірному наростанні пульсації та координуванні всіх рухів певної сцени або цілого фільму в певному метро-розмірі. Маючи на меті виключно ритмічний вплив на глядача, експериментатори вважають за необхідне повне абстрагування змісту.

Кадро-з'йомка є єдиною галуззю, кіно-кадри робітників якої потребують поповнення.

У нас в СРСР можна назвати поодинокі прізвища майстрів кадро-з'йомки: Бушкин, Меркулов, Левандовський, Макаров.

Кіно. 1927. № 21/22(33/34). Листопад. С. 6.

149. *Старевич Владислав Олександрович* (Wladyslaw Starewicz) (1882–1965) — художник, оператор, сценарист, режисер і актор. Нагр. Золотою медаллю на конкурсі ф. під час Всесвітньої виставки в Мілані за ф. «Страшна помста» (1913); Нагр. Золотою медаллю в Америці за ф. «Голос солов'я» (1923); Л-т. Венеціанського МКФ (1947 1949). Авт. першого російського об'ємного анімаційного ф. («Прекрасна Люканіда», 1912). З 1913 — ставив ігр. ф. Екранізував твори М.В. Гоголя, О.С. Пушкіна і М.Ю. Лермонтова, а також польську класику. Авт. методики зйомки рухомою камерою, трюкових і комбінованих зйомок. З 1919 — жив в Парижі, де займався в основному об'ємної мультиплікацією. Створив 30 худ. творів і близько 20 рекламних роликів. У 1930 — поставив перший в історії світового кіно повнометражний об'ємний мультиплікаційний ф. «Роман про лиса». — *Прим. упор.*

150. *Левандовський Вячеслав Вячеславович* (1897–1962) — режисер-аніматор, художник, сценарист. У 1918 — навчався в Київській театр. академії, в 1920–1922 — в Київській Академії мистецтв. З 1920 — працював худ. в т-рах, изд. З 1925 — на Одеській, потім на Київській к/фабр. Один із зачинателів української мультиплікації. Використовував техніку плоских маріонеток (сам конструював маріонетки і верстати для їх зйомки). У 1930–1935 — знімав наук. і техн. ф. З 1936 — на к/ст «Мосфільм», аніматор і реж. лялькового кіно. Винайшов і впровадив у виробництво прилад для контролю покадрового руху ляльки в просторі. — *Прим. упор.*

151. «Українізація» (1927, реж. В. Левандовський). — *Прим. упор.*

Л.М. Ніселевич

ТЕХНІКА КІНОТРЮКОВ ТА МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ

Є люди, що бачили першу картину 30 років тому. Можна сказати, що кінематографія була тоді ще в пелюшках. Протягом 30 років ці люди бачили не одну сотню кінофільмів.

Але поспитайтеся хоч кого з них, що змінилося за ці роки в кінематографії ? Вони скажуть що нічого.

А тимчасом техніка кінематографії простує велетенськими кроками вперед. Протягом короткого часу свого існування кінематографія досягла нечуваних успіхів.

Особливо часто читача цікавить питання, як знімають кіно-трюки?

Треба сказати, що взагалі успіх більшости кінотрюків залежить, головно, від оператора.

Ця робота оператора дуже часто зв'язана з великими небезпеками і риском для життя. Йому доводиться знімати у всіляких положеннях з автомобіля, який мчить, з аеропляна, над безоднею тощо.

Багатьом певно доводилося читати, як працювали кінооператори на льодоломах «Красін» та «Малигін». Там з аеропляна з небезпекою для життя знімали небачені досі людиною місця.

Оператор фільму «Шлях Красіна», вирушаючи в нетрі Африки, щоб знімати диких звірив, наражається там на надзвичайні небезпеки, стріваючись віч-на-віч з хижаками.

А нещодавно трапився цікавий випадок у Держцирку. Там виступав муштрувальник левів. Оператор з апаратом розташувався на арені в невеличкій клітці, обнесеній від публіки залізними ґратами. Леви спершу були спокійні, але коли на них навели юпітери — джерела сильного світла, вони злякалися і почали кидатися по арені, загрожуючи перевернути клітку, де був оператор. Велика витриманість і героїзм оператора врятували його. Леви потроху почали заспокоюватися. Ввесь цей час оператор не переривав знімання і зняв надзвичайно цінні й цікаві моменти. («Смертельний номер» Ленінградська кінофабрика).

Оператор іноді наражається на велику небезпеку, знімаючи пожежі, вибухи тощо.

Але більшість трюків знімають на кінофабриці. Це так звані, технічні трюки, де оператор і актор на жодні небезпеки не наражаються.

В кіні часто можна бачити моменти, де швидко й одразу змінюється обстанова, зникають речі тощо.

Скажімо, показують ярмарковий театр, де виступає штукар. Цей штукар робить дивовижні речі. Він показує зовсім порожню скриню, закриває вічко, одразу ж відкриває його і із скрині вилазить людина.

Роблять це так: оператор знімає доти, доки штукар не закрив порожньої скрині. Потім оператор перестає крутити ручку кіноапарату, в скриню сідав людина, закривав вічко і оператор знов починав знімати.

Припинення знімання віддалюв річ, чи людину від поля зору об'єктиву і в такий спосіб досягають потрібного ефекту.

Якщо показують, що актор, бувши вже старим, згадує свою молодість і, пригадуючи це, він раптом став молодим, то роблять це знов же тим таки шляхом припинення знімання.

Можливо, що комусь із читачів доводилося бачити в кіні таку сценку — у звичайній пляшечці з водою сидить людина. Бона весело всміхається і не захлинається (фільм «Фатальні прикмети»). Такий трюк роблять так.

На тлі чорного оксамиту, який майже зовсім не відбивав світла, отже, не впливав на чутливість кіноплівки, встановлюють стіл і його теж вкривають чорним оксамитом і тим самим роблять його непомітним для ока. На цей стіл ставлять невелику пляшечку. Оператор знімав цю пляшечку дуже зблизька так, що потім, коли демонструють цей фільм у кінотеатрі пляшечка займав ввесь екран. Знявши пляшечку, оператор припиняв знімати, перемотує в апараті стрічку назад, стіл з пляшечкою прибирають і натомість становлять людину. Потім її знімають на далекій відстані, так щоб її здалека був такий, яка завбільшки пляшка зблизька. В такий спосіб роблять трюк з людиною в пляшці.

Дуже часто на екрані показують сцени, над які відбуваються на аеропляні.

Справа в тім, що знімати на аеропляні, який летить, важко й небезпечно Крім того через те, що аероплян хитається, знімок був би незадовільний. Тому сцену на аеропляні знімають в ательє.

До стелі в ательє підвішують аеропляна на міцних тонких дротах. Позад аеропляну встановлюють ясне тло для правдоподібности, а потім знімають або з землі, або з чогось високого.

В такий самий спосіб знімають і сцени в поїзді та в автомобілі. В ательє ставляють автомобіль, чи декорацію вагона. Позад них роблять спеціяльне тло, намальоване на довгій стрічці, яка переміщується з коліщатка на коліщатко. Це справляв враження ніби поїзд чи автомобіль їдуть.

Досить часто в кінематографії вдаються до, так званого, способу «напливу». Він полягав в комбінуванні повільного відкривання й закривання секторного опусту (обтюратор) в апараті. Скажімо, на екрані показується точка, вона поволі розкривається і перед вами відбувається якась сцена. Оце і є наплив.

Дуже цікавого ефекту можна досягти просто нахиляючи кіно-апарат.

Нещодавно в нас демонструвалась картина «Ех, яблучко куди котишся». Там була така сценка: людина танцює гопака і стрибає вище дзвіниці. Справді, звичайно, стрибати так Високо людина не може. Справа тут розв'язується простим нахилянням кіноапарату. Апарат стоїть дуже далеко від дзвіниці, об'єктив його піднімають так, щоб у поле зору потрапив тільки верх дзвіниці, за кілька кроків від апарату стрибає людина, а на плівці здається, що стрибав вона вище дзвіниці.

Глядач часто бачить, як стіною якогось хмарочоса береться людина, їй загрожують небезпеки і т. д. Глядачеві все це видається дуже дивним, але все це робиться дуже просто.

На підлозі ательє розстилають декорацію стіни хмарочоса. В цім, звичайно, треба додержувати великої точности. В декорації, що лежить на підлозі, роблять вікна, двері тощо. Знімають стіну зверху і людина ходить стіною декорації, що лежить на підлозі, а в картині, видається що вона береться на височезний будинок. Такі моменти ми можемо спостерігати у фільмі «Фатальні прикмети» з участю Дугласа Фербенкса.

Буває так, що один і той самий актор грає одразу дві ролі. Людина, приміром, прикурює сама в себе. Для такого знімання перед актором укріплюють дуже точно виміряну стрічку, що закриває одну половину кадра і знімають на його відкритій половині.

У фільмі «Смертельний номер» знімали раніш на одну половину плівки актора без левів, а потім плівку намотали назад і відкриту половину кадра в апараті закрили, а закриту відкрили. На екрані ж здавалося, що людина потрапила до хижаків і вони її не займають.

Звичайно, акуратність таких способів знімати залежить головно від вміння оператора.

Велику ролю в кінотехніці відіграють тепер оптичні пристосування.

Для деяких трюків нині вживають вигнутих і увігнутих циліндруватого типу дзеркал. В однім з фільмів, приміром, треба було показати фантастичну сценку сна актора. Для цього цю сцену знімали у кривих дзеркалах.

Останнього часу ми бачимо такий новий технічний трюк. Показують бігового коня на іподромі в своїм звичайнім бігові, раптом цей кінь починав плавко ворушити ногами, немов він боїться ступити ними, або людина плаває і раптом починає знехочу підтягатися у воді. Такі трюки пояснюються так. Змінюючи темп знімання, ми тим самим досягаємо нового ефекту, що не подібний до тих ефектів, яких ми досягаємо знімаючи в звичайний осіб, тобто нормальним темпом. Звичайно знімають 16 кадрів на секунду. Якщо збільшити число оборотів ручки удвоє, а на екрані проектувати нормально, то й досягнемо того враження, про яке ми щойно згадали. Отже, що більше оборотів ручки робить оператор знімаючи, то рух на екрані повільніший.

Кожен режисер комбінує всі ці способи, вигадує нові і сливе неможливо всі їх розшифрувати перед глядачем. Що складніший трюк, то цікавіший він. Між іншим за кордоном часто трюкові моменти знімають не в ательє (приміром, актор переплигує із авта, що швидко мчить, у вагон поїзда), а в натурі актор часто-густо наражається на небезпеку. Ми уникаємо цього в роботі своїх кінофабрик.

Відвідуючи кіно, багатьом певно впало в очі те, що тепер іноді демонструють картини, де метушаться дуже дивні люди, сливе ляльки. Вони якось особливо бігають, ходять, всміхаються. Все це таке чудернацьке, що сміється і сам глядач.

Іноді глядач бачить, — це часто буває з реклямою, — як із окремих точок, рисок, кружалець раптом складаються літери, слова і цілі фрази.

Майже завжди це смішить і дивує глядача. Як це роблять? Насамперед треба пам'ятати, що цей спосіб, який зветься мультиплікацією, роблять на кінофабриках, але в іншій обстанові, аніж звичайні кінофільми. Якщо вам доводилося бувати в кіно-ательє, то вас певно вражали сліпучі лямпи, галас, метушня, сила декорацій там. В мультиплікаційній майстерні — всього цього нема.

Тут копітно працюють художники-мультиплікатори, з великою впертістю і витриманістю обробляючи кожний шматочок мультиплікаційної картини. Мультиплікація мовою кіна — це повільне знімання кадра по кадру. Через те дехто просто називає це кадрозніманням.

Кожен метр фільму налічує 52 знімки чи кадри заввишки 18 мм. кожен.

За звичайного знімання, роблячи один поворот ручкою кіноапарата, знімають 8 кадрів одразу, а за кадрознімання за один поворот ручки знімають один знімок. Як і за звичайного кінознімання художникові-мультиплікаторові теж потрібен сценарій. Сценарій він розбиває на кілька сцен та плянів, а далі і на окремі рухи.

Знімають на спеціяльнім варстаті, що зветься кадрознімальним варстатом. Конструкція цього варстату доволі проста. Це дерев’яний стіл з апаратом і спеціяльними приладами. Під апаратом на столі є ряма із склом, яка лежить так, щоб центр об’єктиву апарату припадав над центром рями. Над столом висить лямпа в кілька тисяч свічок. Треба зняти приміром білого собачку.

Для цього художник виготовляв кілька рисунків собачки, фіксуючи на кожнім з них один якийсь рух. Далі ці рисунки кладуть у ряму, так щоб вони лежали під об’єктивом апарату.

Один поворот ручки апарату — і собачку знято воднім . якімсь положенні. Далі в такий самий спосіб знімають дальший рух собачки. Отже, кожен, кадр, кожен момент руху фіксується кіноапаратом, а на екрані глядач бачить вже зв'язані один з одним рухи.

Якщо треба зняти картину в 200 метрів завдовжки, то для цього доводиться виготувати 500 рисунків. 10 000 знімків проходить перед глядачем за якісь 7–8 хвилин. Часу ж щоб виготувати ці рисунки доводиться витратити багато — кілька тижнів.

Щоб швидше і легше виготувати ці рисунки, часто вдаються до фігурок на шарнірах. Того ж таки собачку вирізують з паперу по частинах — окремо голову, ноги, хвіст, тулуб тощо. Ці частинки паперу прикріплюють потім одну до одної дротом. Рухаючи дріт в тім чи тім напрямку, досягають потрібного положення.

Велику кількість фігурок, які потрібні для того, щоб показати якийсь рух, можна замінити однією фігуркою на шарнірах.

Але фігурки на шарнірах, крім позитивних боків, мають і негативні. Часто-густо такі фігурки, рухаючись механічно, виглядають дуже штучними і не правляють відповідного враження.

Є ще кілька способів мультиплікації, але вони являють різні комбінації названого способу і принцип їх той самий.

Кадрознімання використовують, знімаючи наукові картини діяграми, реклями тощо. В культур-фільмах кадрознімання віді, грав велику ролю. Воно дав змогу виразно й чітко показати глядачеві той чи той науковий процес. Наприклад, рух плянети, місяця, сонця, туберкульозні бацили в людськім організмі тощо.

Мультиплікація — спосіб, що його спершу почали запроваджувати в Америці на початку цього століття. За винахідника її вважають американця Вінзора Макея[152].

У нас до мультиплікації вперше вдався Старевич. Нині щ майже по всіх кінофабриках Союзу в мультиплікаційні майстерні з постійними штатами кваліфікованих робітників.

Тепер ще кількома словами згадаймо, про декорації в кіні. Лише та частина декорації, яка знімається першим пляном, виготовляється із справжніх матеріялів решта ж — бутафорна. Треба, приміром, показати будинок зруйнований підчас громадянської війни набоєм. Ту частину стіни, в яку влучає набій і яка йде переднім пляном, складають із справжньої цегли, решту ж роблять із фанери й фарбують під цеглу. Цегла скріплюється дротом і досить сіпнути за кінець дроту, щоб впаде уся стіна. Отже і тут ефекту досягають у певний і простий механічний спосіб.

Іноді в кіні показують вибух, висаджують будинки в повітря, фабрики тощо. Звичайно, що для цього не, будують справжніх фабрик чи будинків, а виготовляють їх в мініятюрі. От перед вами мініятюра шахти. Вона стоїть, на столі. Невеличким рухом руки можна досягти на екрані враження ніби вона завалилася. Модель знімають першим пляном, щоб він виглядав на екрані, як справжній. За кордоном техніка вже давно вдається до комбінованого способу знімати, за якого частина декорацій натурна, а решта бутафорна. Попереду об'єктиву апарату ставляють частину декорації нарисованої на склі, а решта — натурна декорація. У готовій же картині декорація ця виглядав як щось ціле.

Взагалі треба сказати, що кіноапарат дійшов надзвичайних успіхів і навряд щоб для нього було щось таке, чого не можна було б показати в кінокартині.

Кінотехніка може створити силу-силену прекрасних ілюзій.

Знання. 1930. № 12. 20 червня. С. 4–5.

---

152. *Маккей Вінзор (McCay Winsor)* (1867–1934) — американський карикатурист і аніматор. Вважається піонером анімації, на багато років випередив послідовників за якістю мальованих ф. і вперше використав технології, що стали стандартом індустрії та популяризовані Діснеєм та інш. творцями мультфільмів. Найвідомішими роботами Маккея є газетний комікс «Маленький Німо в країні снів» (1905–1914, 1924–1927) і мультфільм «Динозавр Герті» (1914). Його роботи вплинули на цілі покоління худ. та аніматорів. — *Прим. упор.*

Г. Лойко

ТРОХИ ІСТОРІЇ

Починалося з малого, з непомітного в загальному бігові буденних справ кіно-виробництва.

Це було восени 1926 року. З закордону разом з якоюсь Н-ною партією плівки «Агфа» та апаратури «Дебрі» прибула на подвір'я Центрального Правління ВУФКУ довга, незграбна скриня, вщерть вкрита барвистим закордонними етикетками.

Пакунок прибув з Франції від могутньої (чи й нині так?) фірми Андре Дебрі.

В скрині прибув в напіврозібраному стані, хитро впакований, мультиплікаційний верстат, що мав стати за основу щойно зорганізованого при ЦП ВУФКУ, мультиплікаційного кабінету.

Варстат складався з простеньких дубових рейок по яких совався кронштейн із знімальним апаратом, легенького почіпного столика, що його чіпляли на рейках, які за звичайного становища устатковують рівнобіжно з стіною в сторчовому положенні. Крім столика, на ті самі рейки пристосовується софіт з двома електро-лямпами.

З варстатом прибули вишуканої якости молочнобілі лямпи «Нітра», крім двох на варстат, ще 4 в запасі.

Зрештою, як невід'ємна частина кожного мульти-варстату — кіно-знімальна камера типу «Debrie intervsen» з електромоторчиком спеціяльно для мультизнімання, — тобто одним натиском на педаль мотор, влучаючись, зазнімає один кадр і сам автоматично зупиняється,

Електро-мотор був тоді новинкою в мультисправі і майже 100% мультифільмувань, саме у той час, в наших радянських майстернях робили «від руки», а мотор великою мірою розвантажує мультиплікатора від незручної й важкої механічної роботи — обертати знімальну корбу, — для ліпшого — й уважнішого виконання творчого процесу.

З переїздом ЦП ВУФК'у до м. Києва варстат встановили в одній із кімнат будинку, що зайняло ЦП на бульварі т. Шевченка. На дверях з'явився лагідненький напис «мультиплікаційний кабінет» і трошки нижче «вхід стороннім заборонений».

Звідсіль, трохи вкритий перший час поволокою таємности, розпочався шлях мультикабінету ВУФК'у, — в майбутньому мультицеху Київської кінофабрики, який сьогодні після злиття з мікроб кабінетом, де є також апаратура для прискорених та інших спеціяльних видів знімання, утворився цех спеціяльних засобів фільмування.

На весні 1927 року устаткування мультикабінету збільшилося ще на одну одиницю: збудували нового мультиварстата за проектом художника мультиплікатора т. Левандовського. Мотора до цього варстата ще не було і знімали по-старому — за коробку рукою. На цьому самому варстаті автор його зняв фільм «Білка та мишка» що його в свій час законсервовано, а тепер порушено питання про деякі зміни в темі та озвучуванні цієї речі. З погляду знімання й руху; «акторів» (паперових) цю річ одноголосно визнано, як певне досягнення в мультизніманні.

Перші місяці свого існування мультикабінет здебільшого знімав дрібні реклямки до поточиш кіно-продукції ВУФК'у, гасла, а також виконував замовлення для театрів та установ, що з кінематографією нічого спільного не мали. Приблизно тоді таки поміж зазначеною роботою

фільмували картини «Українізація», але через свою нечітку місцями, неправильну, а місцями просто ворожі настанову фільм не побачив екрану і фільмування припинили.

На X річницю Жовтневої революції мультикабінет випустив великий ювілейний фільм «Десять» куди поруч з мультиплікатом увійшло багато документально-хронікальних сюжетів з часів громадянської війни, руїни та часів відбудови. До фільму ввійшло, щось до 700 метрів мультипликату, — це був певний рекорд щодо швидкости мульти-роботи: 5 робітників на двох варстатах виконали цю кількість протягом місяця.

На початку 1928 року розпочали знімати серію фільмів з бурякосіяння. Мультикабінетові довелося призвичаюватися та перешиковуватися на серйознішу роботу по наукових фільмах, що вимагала великої точности виконання мультиплікату.

Приблизно тоді таки виявилася потреба в мікрокінозніманні. Спеціяльного мікро-кіно-устаткування не було довелося «конструювати» мікро-уставу на звичайному штативі, для натурного знімання, сполучивши мікроскоп, який доречи стояв мало не на лутку, з кіно-камерою, з допомогою півкустарних тубусів. І хоч по кількох спробах мали досить задовільну продукцію, проте ясно визначилася конча потреба в спеціяльйому, добре устаткованому мікро-кіно-кабінеті.

Наприкінці 1928 року мульти-кабінет перевелі в закінчене приміщення Київської кіно-фабрики.

Шафи достотно тріщали від ріжних матеріялів.

Фабрику устатковували. Скрізь усе було нове і щодо апаратури то майже все закордонне. Зі кордонні марки випиналися скрізь, тавруючи мало не все технічне приладдя фабрики. Характерні шрифти, марки та ознаки, як; Andre Debrie, Pathe Zeiss-Ikon, Karl Weinter, Agfa, «Kodak», Gewaert — на кожному кроці лізло в очі наче мовчки нагадувало про нашу (на превеликий їх жаль минулу) залежність.

Кінець 1928 року відзначився для мульти-справи подією надзвичайної ваги збудували першого радянського електромотора для мульти-знімання Суперник Дебріївського мотора після перших (спроб виявив себе цілком спроможнім посісти почесне місце серед технічних удосконалень мульти-кабінету ККФ.

Це був перший досить значний, слід підкреслити — крок у механізації мульти-роботи, а у цій справі мультикабінет, а далі мультицех Київської ф-ки вийшов згодом на одне з перших місць серед мульти-майстерень та цехів, що є по кіно-фабриках СРСР. Поруч з першим радянським мульти-електро-мотором у Києві збудовано нового варстата за принциповою схемою «Дебрі», але з певними удосконаленнями і не дерев'яної конструкції, а металевої. В ньому також поліпшено освітлювальний агрегат і механізовано спускання та підіймання апарата (проектував апарат Є.Г. Макаров).

З освоєнням виготовлення наших електромоторів для мультизнімання відкрилося широке поле до збільшення устататкування мульти-кабінету новими, механізованими мульти-варстатами. Зрушення відчули досить швидко — за першим мотором незабаром збудовано другий, що ним механізували третій варстат.

Отже зростати мультикабінет почав з механізації та технічної перебудови і незабаром перейшов на інші рейки, які стають на шляху зростання кожної спроможньої до життя й економічно-рентабельної одиниці.

Час минав. Кабінет помітно переростав на майстерню. На всю висоту загрозливо стало питання про утворення людської бази — кадрів для майстерні, молодняку, що посів би надалі командні пости в майбутньому мульти-цехові ККФ.

За такую опірну точку — базу дефіцитного людського матеріалу став Київський художній інститут. Прийшов молодняк з мистецького погляду вихований, добре підкований чіткою системою Радянського художнього ВИШу, але абсолютно не обізнаний з технікою мульти-роботи.

Довелося міняти зброю. В деяких товаришів цей процес проходив надзвичайно гостро, але мав блискучі наслідки. Серед сьогодняшніх кадровиків мульти-цеху ми бачимо: П. Лазорчука, Е. Горбача, С. Гуєцького, Валентину Хенгалевич, З. Вікторжевську, Йону Клименка, що їм доручається провідну мульти-режисерську роботу, яка потребу« від них Досить глибокого знання техніки мульти-справи. Своєю роботою ці товариші довели, що вони остаточно замінили малярське полотно на екран, а фарби на монохроматичні, тональні композиції почернення бромосрібляної емульсії на плівці.

В серпні та вересні 1929 року мульти-майстерня працювала над першим великим (понад 100 метрів) мультиплікатом до фільму «Механіка нормальних пологів». Ставив фільм режисер Болотов, фільмував оператор Хімченко, мульти-знімки виконав мультиплікатор Макаров. Фільм розраховано на лікарсько-студентські кола, а тому консультанти фільму (проф. Писемський та лікар Янкелевич) ставили вимоги дати роботу підвищеної точности й наукової вірности. В цілому ж фільмові операторові Хімченкові довелося детально зафільмувати способом прискореної зйомки (Rapid) процесу пологів. Процес пологів, зазнятий способом прискоренного фільмування (замість звичайних 16–18 кадрів на секунду 180–240 кадрів на секунду чимало виграв в доказовості проти звичайного способу знімати.

Серед літа того таки 1929 року в мульти-майстерні Київської ф-ки, щоб знімати процес зростання рослини, було встановлено так званий «Цайт-рафер» (приблизний переклад, що досить вірно пояснює роботу цього приладу — «ущільнувач часу», а німецьке дієслово «raffen» — значить «збирати наспіх, підхоплювати). Кіно-камера на Цайт-раферній устав фіксує замість 16–18 кадрів на секунду по одному кадрикові кожної години, а тому процес, що на ділі триває 2–3 тижні або й місяць, вкладається лише на 6–7 метрів плівки, що на екрані пройде за 15–25 секунд.

Прикінці 1929 року мульти-майстерня, поповнена достатньо обізнаними кадрами робітників, почала свій шлях від майстерні до мульти-цеху.

Протягом 1930 року на Київській фабриці устаткували кабінет для мікро- та макро-знімання. На фабриці потреба в ньому стала пекучою, бо запроектовано було фільмувати кілька великих тем з біології й медицини.

1931 рік застає відділ мульти-зйомок уже добре устаткованим цехом з кадром кваліфікованих робітників. Мікро- та макро кабінет теж закінчене устатковувати. Там устатковано мікро-кіно-знімальний варстат останньої-закордонної конструкції, а також налагоджено кімнату для «Ущільнувача часу».

Майже два роки ці два відділи — різні способами своєї роботи і водночас споріднені тим, що продукція їх є наслідок спеціальних засобів фільмування (мультиплікаційне знімання, мікро-та макро-рознімайня, цейтреферне, рапідне знімання) працювали цілком відокремлено, особливо щодо керування обома цехами. Часто для одного й того ж фільму буває потрібно крім натурного знімання ще мультиплікат, мікро- або рапідне знімання, але через неоднакову завантаженість та розмежоване керівництво такі замовлення були неодночасні, що до певної міри шкодило і роботі над фільмом. Отже, виникла думка поєднати під єдиний контроль і керівництво всі цехи та кабінети фабрики, що працюють у галузі спеціяльних способів фільмувати, утворивши на фабриці цех, підпорядкований відділові Навчально-технічного фільму.

Цех спеціяльних засобів кіно-знімання.

Тепер організаційну роботу вже Проведено і з початку січня 1933 року цех, крім своєї плянової виробничої роботи, розпочав широку, науково-дослідну роботу над методами спеціяльних фільмувань.

Відділ навчально-технічного фільму запроектував фільмувати 1933 року ряд тем, у роботі над якими великий відсоток знімання треба буде виконати в цехові спец-засобів кіно-знімання.

На перших етапах практичної роботи почнуть конструювати перший радянський ультрарапід — апарат з безперервним рухом плівки та швидкістю знімання (орієнтовно) — 1000 кадрів на секунду.

Мульти-цех, зважаючи на запроектовану велику завантаженість наступного року, поширює свою технічну базу ще на чотири варстати, дещо реконструює її, поліпшує з погляду раціональности праці й системи. До цих варстатів будують також і електромотори.

Незабаром починають будувати серію кінознімальних апаратів полегшеного типу — виключно для цеху спеціяльних способів кіно-знімання.

Крім цієї роботи, конче потрібної, як заплянованої в цехові, тепер працює експериментальна група коло опрацювання способів фільмуватм кольорові кіно-фільми. На чолі групи стоїть тов. Євген Короткевич. Зараз група «кольоровиків» працює над двокольоровим способом фільмувати і над освоєнням усіх способів храматично-комбінованого знімання, що скупчується біля цього процесу.

Випуск першого радянського кіно-знімального апарата, що показав якість не гіршу за закон дону, наші мульти-електро-мотори, кіно-плівка, хемікалі, освітлювальна апаратура — все це доводить, які величезні досягнення ми маємо на фронті технічної незалежности радянського кіна.

Ми бачимо закордонні культурфільми і раз-пораз натрапляємо на зразки (підкреслюємо зразки) спеціяльних видів кіно-зйомок, порівнюючий з якими наші роботи, звичайно до певної міри відступають, але, маючи за плечима досвід інших галузів, бодай лише тільки кінематографі, якщо не брати інших видів промисловости, ми можемо зробити єдиний можливий висновок, що з тими кадрами старих ентузіястів справи, з якими цех вступив на поріг другої п’ятирічки, він досягне чималих перемог ще 1933 року.

Кіно. 1933. № 3. С. 8–10.

Я. Ясінський

«МУРЗИЛКА В АФРИЦІ»

На київській кінофабриці закінчено перший мультиплікаційний фільм виробництва української радянської кінематографії «Мурзілка в Африці». Справедливість вимагав відзначити (хоч ця замітка і не в рецензією на фільм), що всупереч багатьом пророкуванням, перший блин не вийшов комом.

Мультицех існує на кінофабриці уже кілька років. Він брав велику участь у виробленні технічних фільмів. Те, чого не міг охопити об’єкти в, приміром, розходження сонячних промінів або шумування пива, добре передається мультиплікаційним способом. В 1930 році було

зроблено кілька спроб зробити щось схоже на ігровий фільм. Зробили 2–3 політогляди, але невдало і вони лягли на полицю.

Приблизно в той самий час одержали фільм «Почта» ленінградського виробництва. Керівні працівники київської кінофабрики дивились «Почту» з великим інтересом, але щоб робити в себе такі фільми, питання не порушували. Мультицех тримали в чорному тілі. Його тільки терпіли.

Так було доти, доки на фабриці не змінилось старе керівництво, що поклало на «полицю» не один мільйон карбованців і кілометри зіпсованої плівки.

Новий директор Фабрики т. Нечес зайнявся і мультицехом. Він оточив увагою молодих художників-режисерів С.І. Туєцького і Є.А. Горбача — режисер мульти-фільма неодмінно художник — давши їм змогу експериментувати, працювати над фільмом і над собою.

Режисери почали з реорганізації виробництва. Раніше художник був і оператором: він і малював мульти-плікат і здіймав його. Це було грубе кустарництво. Режисери запровадили американську систему — конвеєр, суворий поділ праці. Провідний художник малює основні положення постаті, інший художник — другорядні, деталі. Потім роблять діапозитиви, далі здіймають тощо. Таким чином перший ультфільм вдалося вробити у рекордний строк, за 3½ місяці

Правда, цьому передували кілька місяців попередньої роботи, бо це була перша спроба. За досвідом довелося їхати в Москву. Треба було також вирішити метраж фільма. Зупинились на короткометражному. Метраж «Мурзілки в Африці» (сценарій Дубінського) — 350 м. Його дивляться 17–20 хвилин.

Мультифільм зовсім не збирається витіснити звичайний ігровий фільм. Завдання його набагато скромніше: дати короткий, цікавий, оригінальний фільм, як додаток до звичайного кіносеансу. Можливо, що навіть найближчого часу спеціально для дитячих кінотеатрів робитимуть мультфільм на 3–4 частини.

«Мурзілка в Африці» поклав міцний початок виробництву мультифільма. У плані робіт кінофабрики на 1935 рік передбачається 7 мультифільмів. Група обростає новими художниками. У групі погодились працювати дитячі письменники Донченко, Квітко,Варто.

Наступним фільмом намічається «Свиня в городі» (сценарій Донченка), казка про імперіалістичну свиню, що залізла у радянський город. Вже закінчується режисерська розробка сценарій.

Дальші теми — «Радянський Мурзілка» із серії «Тук-тук».

Для того, щоб протягом 1935 року можна було виконати намічений план — 7 мультифільмів, одної групи не досить. Для цього теперішня основна група розбивається на дві і притягаються нові кадри молодих художників.

Мине небагато часу і в кожному кінотеатрі будуть демонструвати черговий фільм із серії «Радянський Мурзілка».

Глобус. 1935. № 1. С. 15.

Г.С. Лойко

РИСОВАНИЙ ФІЛЬМ НА УКРАЇНІ

Художній мультиплікат — мистецтво малих форм кінематографії — ще не має заслуженої питомої ваги у виробництві Українфільму.

На Україні художні мультиплікаційні фільми почали виробляти з 1926 року. Першим фільмом була мультиказка «Солом'яний бичок» (автор В. Левандовський), випуск одеської кінофабрики.

Після відкриття у Києві при кол. ВУФКУ мультиплікаційного кабінету почалась регулярніша робота в галузі художнього мультиплікату.

Співробітників мультикабінету дібрали з кваліфікованих художників.

Проте, не зважаючи на кваліфікацію майстрів, розвиток виробництва мультиплікаційних фільмів посувався дуже повільно. Перешкодою була головно технічна неустаткованість мультимайстерні, недостатній досвід практичної роботи художників та відсутність організованої творчої, теоретичної роботи в галузі мультиплікаційного фільма.

Спершу на Україні впровадився у виробництво шарнірний метод мультиплікації, при якому паперовий актор, намальований здебільшого в профіль, складався з окремих частин, зв'язаних між собою дротяними шарнірами.

Діапазон дій такого «актора» був зв'язаний однією площиною — жодного ракурсу, жодного повороту (навколо осі, рівнобіжної площині екрана), жодного руху в глибину кадра або на глядача.

За таким методом робили ювілейний фільм, присвячений X роковинам Жовтня — «Десять».

Питання про те, що і як саме можна подавати мультиплікатом, на порядку денному не стояло.

Мало також займалися тематикою мультикартин, дотепністю положень тощо.

Ідейно-політичне керування мультисправою не було на належній висоті, через що трапився довгий ряд збочень та помилок, які не раз зводили наслідки упертої, нудної праці мультиплікаторів до рівня «продукції для полиці».

Так лягла на полицю «Українізація».

Чиста з технічного боку на той час картина, але націоналістична своїм спрямованням, вона не змогла стати придатною для широкого демонстрування.

Так не побачила світу прекрасна з формального боку дворічна праця В. Левандовського «Білочка та миша» (в першій редакції), що мала в собі ряд тенденцій куркульської ідеології. Отже, одночасно поставало питання про організацію та виховання творчих кадрів мультиплікаторів наших, цілком радянських людей, здатних творити високоідейну і художньо-міцну продукцію.

Потрібно було засобами кіномистецтва включитися в масовий похід за опанування техніки, за масову технічну учбу трудящих.

Практично, для мультимайстерні постало питання про налагодження виробництва науково-технічних фільмів.

Не можна сказати, що цей злам у роботі майстерні пройшов гладко.

Витискуючи шарнірний метод знімання фільма, молоді художники-мультиплікатори рідко ставили питання про актуальну тематику і новий творчий спосіб її реалізації.

Кращим мультиплікатором вважався той, хто виявляв творчу фантазію, уміння подавати епізоди загострено, на межі неможливого, смішно, а головне дотепно.

Чергові картини — «Політогляд» та «Друга колгоспна» — ще хибували на творчий схематизм, але в них уже відбивалася творча індивідуальність молодняка, що згодом відограв основну роль в розвитку мультифільма на Україні.

На фільмах «Політогляд» та «Друга колгоспна весна» заспівав свою рстан-ні0 пісню шарнірний метод. Він відійшов до архівних папок мультицеху — шарнірний герой з паперу, негнучкий у русі, і в 1934 році на зміну йому прийшов новий «герой», мальований на целулоїдних аркушах.

Після припинення виробництва художніх мультикартин та цілковитого переходу цеху на роботу по навчально-технічній продукції, весь час аж до 1934 року точилася невпинна боротьба за відновлення роботи над художнім мультиплікатом, але вкрай дискредитований рисований художній фільм не зустрічав підтримки з боку керівництва фабрики.

Нарешті, наприкінці 1933 року під тиском робітників мультицеху до тематичного плану 1934 року внесли один мультифільм.

В березні — квітні 1934 року виділено із складу творчих працівників мультицеху двох художників — режисерів-мультиплікаторів тт. Горбача та Гуєцького для розробки теми «Мурзілка в Африці».

Робити мультиплікат вирішили за новим методом, яким користуються кращі майстри мультиплікації за кордоном, зокрема в Америці в ательє Уолта Діснея.

Цей метод відмінний від шарнірного тим, що «актора» малюють на окремих аркушах целулоїду в поступових, потрібних для розвитку руху положеннях (фазах) з невеличкою, звичайно, зміною для кожної наступної фази.

Далі ці аркуші целулоїду (розміром трохи більші за площину, що її охоплює апарат знімання) накладають на намальований на звичайному папері малюнок (декорацію).

Аркуші накладають один за одним в порядку послідовності фаз руху і кожен окремий аркуш з намальованим на ньому «актором» на фоні декорації, яку ясно видно через прозорий, як скло, тонкий целулоід, знімають на окремому кадрику кіноплівки.

Коли всі аркуші, на яких намальовано поступові фази руху нашого «актора» в нормальній проекції, пройдуть перед глядачем на екрані, даючи уявлення безперервного руху малюнка — тоді малюнок «оживає». На «оживленому» малюнку рухається намальований «актор» — він сміється, плаче, співає, наздоганяє, тікає, — робить багато такого, на що був нездатний колишній «герой» шарнірного мультифільма.

Він може раптом піднятися на довжелезні ноги, може, стоячи на передньому плані, простягти руку далеко за обрій, може скрутитися в комочок, перетворитися на всяку річ і діяти в іншому образі — обмежень нема.

Коли додати надзвичайно полегшений, порівняно з шарнірним, знімальний процес, то стане ясна вся перевага нового методу перед старим, шарнірним.

Щоб остаточно переконатись у цьому, звернемось до цифр.

«Білка та миша» робилася понад два роки, «Українізація» — близько двох років, а «Мурзілка в Африці» — 40–50 днів, крім роботи над сценарієм.

Перша робота групи тт. Горбача і Гуєцького, як спроба створити за новим методом мультиплікаційний фільм, пройшла цілком вдало.

Можна, правда, відзначити кілька помилок, але вони незначні.

В чому ж ці помилки?

Герой фільма — піонер Мурзілка надто «трансформується» протягом фільма, без бажання на те авторів. Він має різне трактування зовнішнього образу (обличчя, вираз, пропорції).

Не зовсім однаковий щодо стилю малюнок — особливо ріже око епізод танцю Мурзілки, Знайки та негритянської дівчини в стратосферному кораблі. Малюнок цього епізоду надто ухилився в бік натуралістичності дійових осіб, зробивши їх несхожими на них же самих в решті кадрів.

У двох-трьох кадрах недосконало розраховано рух (тигр наздоганяє Мурзілку, наче бавлячися з ним).

Чому автор мультифільма «Клякса» художник Сутєєв так легко і спокійно дозволяє своєму героєві одягатися у ведмежу шкуру, коли ведмідь його майже проковтнув? Чому Клякса, ставши раптом на руки, може зачепити ногою знак питання, що виник над його головою в момент появи ведмедя, і, несподівано перетворивши його на коньок «снігурочка», тікати від звіря по крижаній пустині?

Хіба це закономірно? Не фантастично?

Ні. Але це є характерне для мультикартин. І кили віртуоз-мультиплікатор нашого часу Дісней, технічний рівень фільмів якого досяг рекордної висоти, недосить наснажує свої фільми цими дотепними і приємними для глядача атракціонами, то гадаємо, що він робить це зовсім не з творчих міркувань. Він керується міркуваннями, характерними для рекордсменів закордонного спорту, які на вирішних змаганнях, при упевненості в перемозі, ніколи не дають своїх максимальних показників, зберігаючи необхідний для них «запас» на перекриття свого ж рекорду в разі хтось інший досягне їх рівня.

Все ж «Мурзілка в Африці» при всебічній оцінці має чимало перемог.

Першою, найбільшою перемогою є те, що фільм довів наявність у системі української кінематографії своїх молодих і сильних митців, що стоять на високому художньо-культурному і політичному рівні.

В процесі роботи над картиною «Мурзілка в Африці» навколо тт. Горбача та Гуєцького виросла міцна група працівників всіх необхідних для виробу художніх мультикартин фахів.

Закінчивши та успішно здавши картину «Мурзілка в Африці», студія взялася до роботи над картиною «Тук-тук і Жук».

Картину «Тук-тук і Жук» тт. Горбач та Гуєцький робили також спільно.

350–400 метрів плівки розповідають про те, як хлопчик Тук-тук разом із своїм вірним приятелем собачкою Жуком доглядали і пестили свій город.

Як тупорила з косими і вузенькими очима свиня з орденською стрічкою і шаблею на боці разом з хитрим лисом позаздрили на врожай Тук-тукового городу.

Відбувся перед палацом свині бундючний парад, урочисто залізним кроком під грім оркестру пройшли чорні вусаті жуки, польові миші з хвостами, наче списи в лапках, проповзли, наче важкі танки, гусениці.

Межі городу Тук-тука пильнує шпак, сидячи на дереві коло дзвону і вдивляючись у далечінь.

Тук-тук і Жук закінчують міцний паркан для захисту городу від небажаних гостей.

Насувається армія свині.

Вартовий попередив про небезпеку і все, що є живого на городі, навіть горох, мак і кавун готуються до належної зустрічі.

Розбиває свиня паркан, і раптом гримить перетворена на гармату садова лійка, кулеметом б'є горох, розриваються бомбами кавуни.

Підсилюється опір. Раз-у-раз гуркоче лійка, сипле кулеметом горох і ворог не витримав — показує спину.

Навздогін летить кавалерія на чолі з Тук-туком, верхи на метелику.

Жук прапорцем дає старт на виліт ескадрильї винищувачів-шпаків та важких літаків-лелек.

Ворога розбито, знищено.

Знову закипає праця на городі в Тук-тука.

Переможці танцюють веселий танець.

Закінчивши цю роботу, українська художня мультиплікація здобула нову перемогу.

Надзвичайно складну тему, якою є «Тук-тук і Жук» (сценарій Т. Донченка), автори виконали з честю.

Перемога в тому, що «Тук-тук» є картина і для маленьких, і для дорослих громадян нашої країни.

Щодо зовнішнього оформлення, «Тук-тук» надалеко просунув вперед технічні досягнення, що їх завоювали «Мурзілкою».

Частина кадрів, на сьогодні, є зразком мультиплікаційної техніки, на якому слід учитися не лише нашим українським мультиплікаторам.

Одним з таких кадрів є кадр Євгена Горбача: «Берег моря з прибоєм хвиль, в які падає і тоне свиня із своїм, прорізаним Туком, цепеліном».

Є, правда, у фільмі кілька дрібних недоліків: можна зауважити щодо звукозапису в частині кадрів, місцями трохи хибує музичне оформлення матеріалу, інколи проскакує недосить опрацьований малюнок, але рі хиби, добре відомі тим, хто працював над картиною, безперечно, будуть ураховані і цілком усунуті в наступній роботі.

Радянське кіно. 1935. № 3/4. Жовтень-листопад. С. 46–48.

РОЗВИТОК
УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА
В ЗВІТАХ ДЕРЖ. ЧИНОВНИКІВ

О. Шуб[153]

КІНО НА УКРАЇНІ[154].

Основні питання української кінематографії.

Загальне піднесення культурних потреб та інтересів країни на основі поліпшеного матеріального стану мас — піднесення, що визначається чималим культурним зростом робітничо-селянських мас, збільшеним прагненням культури, виявляється і по лінії кіно.

Інтерес до радянської картини, бурхливе зростання екранів по робітничих клубах, кінофікація села, збільшення відвідування кіно яскраво свідчать за те, що кіно є важливим знаряддям політичного та культурного впливу на маси. Кіно, як найбільш масова галузь мистецтва, стає найповажнішою ділянкою культурного фронту.

Одночасно з цим, індустріялізація країни, основною передумовою якої є підвищення політичної свідомости та культурного рівня мас, вимагає тепер порушення перед радянською суспільністю на всю широчінь питання про поліпшення ідеологічно-художньої роботи нашої кінематографії та пристосування методів її роботи до потреб та обставин нашого часу.

Теперішній період в роботі ВУФКУ — єдиної української кінематографічної організації — треба розглядати, як період, коли висувається на перший план культурну роботу кіно в справі обслуговування мас художньо-ідеологічною продукцією, в справі утворення української радянської культури та боротьби з дрібнобуржуазною ідеологією. Під цей період найгостріше відчувається потреба мати зв’язок із робітничо-селянськими масами пролетарського суспільства, потреба притягати ці маси пролетарської громадськости до контролі та перевірки роботи ВУФКУ.

* * *

В капіталістичних країнах буржуазія чудово використовує кіно, як наймогутніше знаряддя масового розкладу мас, для виховування в них почуття капіталістичної власности, для вщеплення у свідомість мас елементів буржуазного побуту й ідеології та відволікання уваги робітничих мас від класової боротьби. Буржуазія досконально володіє цією галуззю мистецтва для розкладу мас, для виховання їх у потрібнім для неї дусі.

Наймогутніша капіталістична країна — Північна Америка — зробила в кінематографії величезну галузь індустрії й одночасно з «виховуванням» мас збагачує країну, вивозячи свою величезну продукцію на світовий ринок.

В Скандинавських Країнах та в Англії, де кінематографія до останнього часу була в початковому стані, уряди цих країн тепер почали уважно ставитися до справ кіно та субсидують кінопромисловість.

Італійський фашистський уряд останнього часу, беручи на увагу пеличеяно значіння кіно, як знаряддя виховання мас в дусі відповідному до інтересів фашистського уряду та фашистської буржуазії, став на шлях державної монополії кіновиробництва та кінотеатральної справи.

153. *Шуб Олександр Ісакович* (1890–?) — організатор кіновиробництва. 11 грудня 1926 — призначений заст. голови ВУФКУ і членом правління; з 28 травня 1927 — голова правління ВУФКУ (замість З.С. Хелмно). Менше ніж через рік на цій посаді його змінив І.А. Воробйов. — *Прим. упор.*

154. В порядку обговорення. — Редакція.

По капіталістичних країнах буржуазія використовує кіно так само, як вона використовує школу, церкву, пресу та інші знаряддя ідеологічного впливу на маси, що тримав у своїх руках.

Ми, в країні Рад та диктатури пролетаріяту, маючи в своїх руках всі командні висоти господарства та культури, досі ще не зуміли зробити з кіна те могутнє знаряддя, яке можна з нього зробити, щоб виховати маси в дусі радянської соціалістичної культури. Ми ще не досить опанували це могутнє знаряддя впливу на маси.

Ми часом відвідуємо кіно, дивимось окремі картини, обурюємося проти закордонної нісенітниці, критикуємо свої картини, до того критика часто-густо має суперечний характер і нічого не дає як у розумінні виховання мас, так і в розумінні вказівок ВУФКУ що до засобів виправлення своїх картин на майбутнє, деколи з приводу окремих картин порушуємо окремі питання роботи нашого кіна, але загального інтересу до кіно, прагнення охопити всі питання, що зв'язані з ним, прагнення поставити всю сукупність питань що до можливостей умов та вимог для дійсного розгортання роботи кіно — цього наша радянська суспільність досі ще не зробила та й не силкувалася робить.

Ця стаття є спроба піднести, в першу чергу, перед партійним активом, а потім і перед всією партійною та радянською громадськістю та поставити на обміркування всі основні питання, що стоять перед нашою кінематографією.

В якому стані перебуває наше українське кіно, які його досягнення, недоліки та ті основні питання, що стоять перед нашою кінематографією?

Справи виробництва.

Основне та головне питання, що стоїть перед нами, якщо ми дійсно серйозне ставимося до завдання, — а інакше й не можна це зробити з нашого кіна один із наймогутніших чинників ідеологічного впливу на маси, — це є питання про зріст та розвиток нашого власного виробництва

Нема чого повторювати, що в справі виховання мас, користь від закордонних картин в кращому разі зводиться до нуля. Закордонні картини мають свою цілеву установку, свою ідеологію, розраховану на розклад мас і тільки через найсуворішу перекройку, та жорстокий перемонтаж найліпших з них ми, в кращому разі, позбавляємо їх їхнього шкідливого впливу. Але ми не спроможні зробити їх позитивним чинником в справі виховання мас. Закордонні картини, правда, мають свою цінність художню, це часто переважає наші картини і демонстрування їх охоче відвідує міська дрібнобуржуазна публіка. Крім того, вони коштують дешевше за картини власного виробництва, чим являють собою комерційну принаду для кіноорганізацій; але, коли ми серйозно хочемо через кіно виховувати маси, нам треба тримати курса на витіснення закордонного мотлоху та заміну його своїми радянськими картинами, виготуваними за нашим планом та згідно з нашою цілевою установкою. Звідси, зрозуміло, виникає питання про напруження всіх зусиль та можливостей не тільки з боку ВУФКУ, як організації, що виробляє картини, але й з боку всієї української радянської громадськости, щоб розгорнути наше власне кіновиробництво.

Зростанню та розвиткові виробництва в потрібнім для нас напрямку заважає ціла низка чинників об'єктивного й суб'єктивного характеру, їх можна усунути із шляху ВУФКУ лише через широку участь та широку підтримку всього радянського суспільства.

Основні причини що гальмують справу розвитку нашої кінематографії такі: 1) сценарна криза; 2) брак художніх сил; 3) безплановість у роботі, що панувала досі в галузі кінематографії; 4) відсутність в роботі ВУФКУ твердої установки та твердих завдань партійного й політосвітнього порядку; 5) кволість звязку з суспільством; 6) технічні можливості нашого виробництва.

Сценарна справа.

Сценарій — основа картини, — що визначає тему, зміст та ідеологічно-художню установку її. Це літературний твір, це продукт художньої літературної творчости і, цілком зрозуміло, що в цій галузі, в галузі виготування сценаріїв, ми повнотою залежімо від теперішнього стану нашої літератури. Якщо сучасна наша література з цілої низки об'єктивних причин, не дає нічого видатного, або дає його надзвичайно мало, тож, зрозуміло, що дуже важко вимагати видатних сценаріїв та гарних картин, що ставилося б за цими сценаріями. Звідси —брак гарних сценаріїв, звідси — сценарна криза, що часто-густо призводить нас до такого стану, коли, не зважаючи на велику кількість поганих та середніх сценаріїв, режисери майже всі відмовляються ставити їх.

Сценаріїв, що надходять до ВУФКУ, дуже багато, і щороку їх більшає. За 1925/26 р. до ВУФКУ надійшло 477 сценаріїв, за 1926/27 р. — 618 сценаріїв та 706 лібрето. Але справа в тім, що з усіх сценаріїв, що надходять до ВУФКУ, 95% їх є літературний мотлох, непридатний до постановки, є продукт не роботи кваліфікованих літературних робітників, а «вільної творчости» осіб, що прагнуть збагачення, женучись за великим сценарним гонораром.

Але до цієї об'єктивної обставини, що виникав з не досить високого рівня нашої літератури, додається ціла низка суб'єктивних моментів, що ускладняють сценарну кризу.

Ми в галузі літератури не використовуємо й того, що маємо, ми не прикладали та не прикладаємо і тепер досить зусиль, щоб притягти до справи кіна та використати справжні літературні сили, видатних літературних робітників, що є на Україні.

Досі в цій галузі панувала стихія, і тут ми залежали (і не вживали заходів, щоб позбутися цієї залежности) од випадкового писання випадкових сценаристів.

Через брак твёрдого плану в роботі та випадковість самих тем, що їх затверджувалося до постановки, літератори, що писали сценарії та витрачали на це багато часу, часто-густо писали марно, бо з тих або інших міркувань їхні сценарії не приймалися, а ця невпевненість авторів в тому, що їхні сценарії буде затверджено, позбавляло їх охоти писать.

Літератором — авторам сценаріїв — не дозволялося брати участь у постановці картин і дуже часто режисери перекручували основний задум автора та основну установку сценарія. Це спричинялося до нарікань літераторів, до того ж вони відмовлялися писати сценарії, бо однаково картини ставились за перекрученими сценаріями.

Всі ці суб'єктивні моменти, що ускладнюють сценарну кризу, ми останнього часу почали усувати. Ми притягаємо до постійного співробітництва літераторів, забезпечуючи їх постійним утриманням. Ми повинні, нарешті, зробити їх своїми постійними співробітниками, щоб вони працювали за нашими завданнями, за нашими планами і тоді вони будуть впевнені, що їхні сценарії, затверджуватимуться й що їх ставитимуть. За наших постійних співробітників ми притягаємо й притягатимемо літераторів до участи разом з режисером в самому процесі постановки картини, щоб запобігти випадків перекручувань змісту та ідеологічно-художньої установки сценарія. Всі ці заходи повинні забезпечити нам змогу максимально використати для кіна. українські літературні сили.

Одночасно з цим ми не можемо й не повинні обмежитися невеликим кадром літературних робітників. Зріст кінематографії вимагає (а надалі що більше вимагатиме) великої кількости сценаріїв, у звязку з чим нам і треба виховувати та утворювати нові кадри сценаристів. Треба утворити кадр нових сценаристів з самої гущавини робітничо-селянських мас. У багатьох не літераторів — ще в пам'яти низка видатних епізодів з історії громадянської війни, багато важливих подій останнього часу, цікаві картини побуту — все це є чудовий матеріял для кіносценарія. Брак літературної проробки мало важить — це можуть виправити літератори, або робітники

апарату, що спеціально для цього призначені. Треба використати ввесь цей художній матеріал, що він є у робітничо-селянських мас, треба зацікавити ці маси, треба наблизити сценарну справу до фабрик, заводів та самої гущавини села.

Найближчими днями перед українськими літературними організаціями буде піднесено питання про відділення кадру постійних робітників для ВУФКУ. Всі ці заходи, що їх намічено перевести, щоб позбутися сценарної кризи, повинні зустрінути широку та активну підтримку літературної, партійної, профспілкової та радянської громадськости.

Художні сили.

Крім сценарної справи, такою ж, коли не більшою, перешкодою в справі розвитку нашої кінематографії є брак тих художніх сил, що повинні здійснювати постановку картин — брак режисерів, операторів, художників і почасти акторів.

Українська кінематографія, як і вся радянська кінематографія, почала своє існування, почала ставити картини руками старих ханжонських та єрмолівських режисерів, художників та акторів. Ці робітники здебільшого були чужі радянському духові, радянській ідеології і не тільки не могли пройнятись патоссм революційної боротьби й радянського будівництва, а часто-густо перекручували зміст сценаріїв, що мали художньо-революційну установку і вносили в картини непотрібні елементи дрібнобуржуазної сентиментальности та романтики. Не багато із них — старих робітників пристосувалися до наших завдань, прилучилися до нашої ідеології. Деякі з них продовжують працювати в нас і тепер, і тепер ще псують наші картини.

Не руками цих старих робітників повинні ми виробляти нашу радянську продукцію. На посади режисерів, художників та акторів треба висувати радянський молодняк, людей нових, що не мають за собою старих звичок в галузі художньої роботи, людей цілком радянських, що пересякнуті радянським духом і почувають патос революційної боротьби та радянського будівництва. Поволі але постійно цей кадр нових робітників висовується. Ми вже висунули і маємо,— правда не багато, — молодих режисерів, яки дали нам блискучі постановки. Ми маємо в нашій українській кінематографії молодого режисера Довженка, що дав нам у «Сумці дипкур‘єра» картину героїчної боротьби радянських робітників в тяжких умовах перебування за кордоном. Ми маємо чудову картину молодого режисера Ставового «Два дні», яка в прекрасній художній формі відображає яскравий епізод з історії громадянської війни. Ми маємо першу роботу молодого режисера Соловйова в картині «Троє», що відбиває піонерський побут та показує всі переваги колективного виховання дітей в піонерських загонах та таборах. Ми маємо дві картини — «Справа № 128» та «Фашисти», що їх не погано зробив молодий режисер-комуніст Кордюм. Ми маємо гарні картини «Алім», «Ордер на арешт» та «Каламуть», що їх зробив режисер Тасин. Ми дали останнього часу декілька постановок, — правда наслідки ще невідомі, — молодим українським сценаристам — робітникам наших фабрик.

Ця справа вишукування здібних людей, справа постійного висування, в першу чергу, на режисерську роботу, молодих видатних сил повинна стати не тільки роботою ВУФКУ, але й роботою художніх та літературних організацій і роботою партії, в першу чергу.

В справі висування робітників треба взяти рішучого та твердого курса на українізацію художнього апарату. Творці українських картин, робітники української кінематографії, перш за все, повинні добре знати історію та побут України, повинні зжитися з цим, щоб мати змогу передати його на екрані.

Таку лінію ВУФКУ провадить, але це зовсім не значить, що з загальної передумови треба робити неправдиві висновки. Це зовсім не значить, що ми повинні задовольняти ультра-шовіністичні

вимоги певних кол. Ці вимоги зводяться до того, щоб витиснути з нашої кінематографії все та всіх, що не має українського прізвища, або не зв'язано з Україною за ознакою кровного споріднення; це не значить, що ми будемо виганяти, задовольняючи деякі вимоги, все й усіх, що «тхне Москвою». Стару пісню — пісню про «московські задрипанки», що її відкинула партія, дехто починає останнього часу висувати в справі кіна.

Ці мотиви треба відкинути. Ми — молода кіноорганізація — і нам бракує достатньої кількости культурних сил для того, щоб творити кіно. Москва — великий культурний радянський соціялістичний центр — центр світової революції, світової соціялістичної культури і цілком зрозуміло, що Москва виділяє великі художні сили незрівняно більше, ніж їх ми маємо на Україні. Соромно та смішно було б відмовлятись від того, щоб використати досвід старіших кіноорганізацій, використати московські великі художні сили, хоч би для того, щоб вони підвищили кваліфікацію та передали свій досвід українським робітникам. Основний кадр робітників, що їх треба висувати на роботу, повинен безперечно бути український, але вдаватися до надмірностей шовіністичного порядку надмірностей, що їх засудила партія, кіно не повинно.

Справа виховування нових кадрів — це поважна справа. Ми маємо два джерела підготовки нових кадрів режисерів та художників. Перше джерело, перший засіб — це асистентура на фабриках. До певної міри ми цей засіб здійснюємо й притягаємо молодих літераторів, найбільш здібних сценаристів до участи в роботі режисерів. Цю справу треба поширити, треба,щоб фабрика стала фабзавучем для молодих художніх сил, що їх тільки-но висувається на роботу. Другий засіб підготовки нових кадрів — це наш кінотехнікум. Але, на жаль, в частині педагогічної роботи ВУФКУ керувати технікумом не може, бо він не має належного проводу ані від партії, ані від Наркомосвіти. Треба, щоб цим технікумом, як резервуаром, з якого ми черпатимемо сили — для нашої кінематографії, зацікавилася вся радянська громадськість, а партія, в першу чергу.

Нам закидають, що ми принаджуємо художні сили з натуртеатрів. Українські театри висунули останнього часу низку видатних художників та акторів. Українські театри поки-що це основне місце, з якого кіно може черпати свої сили і, не зважаючи на величезну вагу театрів «Березіль» та «імени Франка» — для справи української культури, ми, проте, часто повинні черпати сили для кіна з цих джерел. Не за принаду йде тут мова. Тут питання ставиться так, що де, на якій ділянці важливіше з погляду масової ваги цієї ділянки культурного фронту, використати кращі сили — в натуртеатрах, що розраховані в кращому разі на десятки тисяч глядачів, чи в кіно, що обслуговує мільйони, обслуговує цілу країну.

І нарешті, останнє питання — це питання про ролю актора в нашому виробництві. До останнього часу ролю актора затемнювалося, актор в нашому виробництві був парієм. Фактичний господар картини був режисер. Актор часто-густо не тільки не знав загальної установки всього сценарія, але й ролі своєї не знав, не вивчав її. Він був лише статист перед зйомочним апаратом.

Картина повинна стати продуктом колективної творчости всіх сил, що беруть участь у постановці. Останніми часами ми почали перетворювати актора на активного учасника в постановці.

Справа виховування та висування молодих радянських акторів через наші театральні технікуми та кінотехнікум є справа не менш важлива, аніж справа висування режисерів.

План чи стихія.

Головні труднощі в нашій роботі, це — боротьба між елементами плану та елементами стихії, що панувала в усьому нашому виробництві в цілому та в окремих його частинах.

Кінематографія, що втілює продукт людської думки та почуття, що переводить на екран твори людського мистецтва, зберігає проте всі елементи індивідуалізму, випадковости та стихії, що властиві процесові творчости.

Але, з другого боку, кінематографія не тільки як промисловість, як фабричне виробництво, а й як і радянська кінематографія, що ставить перед собою певні завдання ідейного та культурно-виховного порядку вимагає обов'язкового планування всіх процесів роботи, не повинна зносити випадковости, не повинна зносити стихії.

Хоч як трудно в галузі кінематографії, що має специфічні особливості і зв’язана з літературою та мистецтвом, подолати елементи стихії, проте, обов'язково треба перейти від стихії, що досі панувала в цій галузі, до планування і стати на шлях планового господарства.

Елементи стихії досі ще значною мірою домінують у нашому виробництві. Первісний процес нашої роботи — процес підготовки сценаріїв цілком будувався на елементах стихії випадкові автори, випадкові теми, випадкова проробка систем — от що покладалося в основу нашого виробництва. Не було серйозно продуманого тематичного плану роботи, не було певної цілевої установки, не ставили певних завдань. Щедро сипалися на ВУФКУ сценарії, здебільшого бездарні, з яких відбиралося 5% більш-менш придатних, але випадково придатних, що їх ставили та перетворювали на картини. Так само випадково, залежно від випадкового надхнення режисера, без твердого плану та системи провадилася сама постановка картин. З них потім часто-густо викидалося, переробнювалося та знов перезнімалося цілі частини.

На цей рік ми в галузі виготування сценаріїв перейшли від стихії до складання твердого тематичного плану. Ми завчасно намічаємо собі на цілий рік певні теми для постановок. Цей план треба опрацювати та остаточно затвердити його в Агітпропі ЦК та в Головполітосвіті його треба ув'язати з усіма політичними та культурними завданнями, що стоять перед країною, та які постановкою цих питань перед масами, можна висвітлити через кіно. Наш тематичний план найближчими днями широко обговорюватиметься в пресі й до нього буде внесено відповідні корективи.

На основі тематичного плану, на основі завчасно намічених тем повинні працювати літератори, що і£ притягнено до постійної участи в роботі ВУФКУ, на основі цього плану ми ставитимемо не випадкові картини, не «Беню Крик», не «Тіні Бельведера» і не «Кіра Кіраліна», а картини, що потрібні для партії, які вона попередньо ухвалила — картини, що потрібні для всієї країни.

Щоб запобігти цілковитої режисерської стихії і занадто «вільної» художньої творчости, що, з одного боку, призводить до ідеологічного перекручування картини, а з другого боку, до матеріяльних збитків, таку систему та план запроваджено й по самих фабриках. Досі режисер, зовсім відкинувши сценарій, або мало вважаючи на нього, а також і на попередній план, імпровізував у самому процесі постановки картини і частенько добре перекручував ідеологічну установку сценарія.

Тепер режисер має повну змогу виявити в процесі проробки сценарія всі свої творчості здібності, але він повинен провадити цю роботу разом із сценаристом і, нарешті, проароблений сценарій затверджує художня рада фабрики та центральне правління ВУФКУ. Цим способом ми гарантуємо себе від колишніх ідеологічних та художніх перекручувань, що спричинялися до неможливости демонструвати на екранах уже готові картини.

В справі встановлення плану для нашої роботи, ми повинні бути зв’язані з конкретними та чіткими завданнями провідних партійних організацій, повинні бути щільно ув'язані з широкою робітничо-селянською громадськістю.

Художня політика.

Досі випадковість тем та випадковість наслідків постановки не дозволяли говорити за певну тверду художню політику ВУФКУ. Тільки тематичний план, що його намічено на теперішній виробничий рік, роз кривав та дозволяє говорити за основні моменти нашої художньої політики. В основному наша художня політика зводиться ось до чого:

1. Ми творемо українське кіно. Ми працюємо на одній з найважливіших ділянок українського культурного фронту. Наша основна установка повинна бути на українські (картини та українські теми. 60% тем, що ми їх намітили в нашому тематичному плані, становлять теми з історії, побуту, господарства та культури України. Решта 40% являють собою теми, що не мають специфічно українського характеру.

Цілком зрозуміло, що вульгаризацію українських тем (в минулому) треба зовсім відкинути. «Сорочинський ярмарок», наприклад, нічого спільного з Україною та українізацією не має.

2. Цілева установка наших картин повинна полягати в політичному та культурному вихововуванні мас. Ще невичерпана на екрані епоха громадянської війни, патос соціялістичного будівництва, боротьба робітничої класи всередині .та поза нашою країною за соціялізм, революціонізування побуту міста та села, культурне зростання села, господарська та ідейна підготовка країни до обороноздатности проти наступу світового імперіялізму, — ось основний лейтмотив нашого виробництва.

Тут слід зачіпити одне питання надзвичайної ваги для нашої роботи — це перебільшені вимоги ідеологічного порядку, що їх висуває вищий кіно-репертуарний комітет.

Він вимагає 100% революційної ідеології не тільки в кожній картині, але й у кожній частині картини, в кожному кадрові її. Надзвичайно важке завдання ув'язати художні та ідеологічні моменти в картині — не легко і не однаково щастить розв’язати кожному режисерові. Трапляються часом окремі, незначні відхилення, бувають иноді в картині нешкідливі місця, що сприяють художній цінності картини, а також художньому вихованню мас, буває інколи потреба ставити такі картини, що не мають великого ідеологічно-виховного значіння, де агітація не впадає одразу в око, але які своєю суттю, навіть і не відповідаючи на 100% ідеологічним вимогам, все ж кращі за закордонні картини й демонстрування їх корисніше.

Але саме тоді, коли вищий кіно-репертуарний комітет пропускає всяку закордонну нісенітницю, він до наших картин ставиться надзвичайно критично, і це позбавляє нас змоги через надмірність його вимог розвивати наше виробництво.

Треба зректися думки, що кожна картина може бути суто агітаційною, треба зректися думки, що в кожній окремій картині можна показати всі елементи революції та революційной боротьби. Вміло й вдало сполучати в картині елементи художнього та ідеологічного порядку — справа дуже важка. В ній часом трапляються і не можуть не траплятися хиби, і коли ці хиби нешкідливі, не слід в таких випадках вважати наші картини за гірши, шкідливіші, ніж закордонні картини на наших екранах.

Крім того, наше кіно досі брало надзвичайно малу участь у чергових кампаніях, що їх переводить партія та країна в цілому. Правда, кіно своєю суттю та характером роботи постановки не може пристосувати своєї роботи до поточних кампаній, що швидко минають. Але у вигляді гасел, маленьких постановок, що не потребують багато часу, невеликих мультиплікатів ми можемо та повинні давати партії та країні кіно до всіх кампаній.

Комуністичне ідеологічне та художнє керівництво.

В наслідок браку плану, браку догляду за роботою режисерів, відсутности витриманого ідеологичного та художнього проводу процесом постановки картин, попереднє виробництво ВУФКУ дало низку заборонених цензурою картин — «Беня Крик», «Вася інформатор», «Кіра Кіраліна» та інші, що коштували державі сотні тисяч карбованців і ми маємо картини радянського виробництва, що непридатні й навіть шкідливі для радянської країни.

Тематичний план, теми, що їх заздалегідь обміркувала вся радянська суспільність, та що їх затвердили належні інстанції, ось передумова, що гарантує нас від постановки ідеологічно-невитриманих картин.

Друга гарантія, що повинна забезпечити наше ідеологічне керівництво — це організація широкої художньої ради з представників партійних, профспілкових та радянських організацій при центральному правлінні ВУФКУ. Ця рада обмірковувала б усі питання художньої політики, що виникатимуть підчас роботи, та найцікавіші сценарії, призначені для постановки.

Організація вузьких художніх рад, що були б пристосовані до керівництва режисерською роботою на фабриках, створює постійний догляд за картинами в процесі самої постановки та позбавляє нас колишніх перекручувань. На фабриках художні ради вже зорганізовано, потрібно також і в центрі організувати широку художню раду. Треба надати художній роботі ВУФКУ відповідного авторитету, треба, щоб партія и широка громадськість радянська звернули на неї належну увагу.

Спільна праця автора сценарія з режисером, що починає практикуватись останніми часами, так само гарантує нас від перекручувань в процесі постановки картини. Колективна проробка «залізного» сценарія на фабриці і художньою радою разом з усім художнім колективом, що ставить картину, вивчення не тільки з боку режисера, але й всього художнього колективу, основної установки та сути картини (захід, що також практикується останніми часами) — все це так само повинно нам дати гарантію, що ми матимемо картини цілком витримані з художнього та ідеологічного боку.

Попередній широкий громадський перегляд кожної картини до випуску її на екран, що раніш ВУФКУ не вживало, а почало практикувати лише останнього часу, повинен дати змогу виправити всі хиби та недоліки, що є в картині.

Нарешті, треба зупинитися на ролі критики. У випадкових рецензіях на якусь із картин дуже часто, або майже завжди помітний різнобій: одні хвалять, а інші лають ту ж саму картину. Одні хвалять в картині ті ж самі моменти, що їх лають інши.

Критика в пресі повинна багато важити в справі виховання мас, з одного боку, а з другого, повинна давати провідні вказівки ВУФКУ що до художньо-ідеологічної роботи та перевіряти останню. Випадкова ж критика, що йде «хто в ліс, хто по дрова», ані першої, ані другої ролі не виконує. Літературна критика картин повинна бути під постійним доглядом партії для того, щоб вона виконувала своє важливе та відповідальне завдання.

Технічні можливості нашого виробництва.

Щороку зростає виробництво української кінематографії. В 1923 р. було виготувано 5 картин в 1924 — 12, в 1925 — 15, в 1926 —18, в 1927 — 28 картин. Наша виробнича програма на 1927/28 рік має виготувати 34 художніх картини крім наукових та хронікальних.

За теперішніх наших можливостей, коли в нас є тільки сама Одеська фабрика (Ялтинська фабрика зазнала шкоди від землетрусу і тому ліквідована), сподіватися збільшення виробництва

ми не можемо. 34 картини на Одеській фабриці можна буде випустите лише за умови великого напруження всіх наших технічних можливостей.

Але ми повинні тримати курса на витіснення закордонних картин і заміну їх радянськими картинами. Це витіснення повинно йти двома лініями: 1) головне та перш за все, по лінії розвитку свого власного виробництва і 2) по лінії демонстрування картин інших радянських кіно-організацій.

Дальший зріст нашого власного виробництва залежить від того, коли буде закінчено будування Київської кінофабрики, що має бути найбільшою в Союзі й одною з найбільших в Европі. Будування Київської кінофабрики повинно коштувати близько 4 мільйони карбованців. Цього року ВУФКУ витратить на будування фабрики 1½ мільйони карбованців, але щоб продовжувати будування в 1928 році ВУФКУ коштів не має. Закінчити фабрику в 1928 році можливо буде лише за умов надання кредитів від держави. Київська кінофабрика, що її розраховано на роботу 15–20 режисерських груп, одна випускатиме до 50 картин на рік і разом з Одеською фабрикою на 50% забезпечить українські екрани власною продукцією. В збудовані Київської кінофабрики — українського Голівуда — зацікавлена вся українська громадськість. На свої власні кошти без кредитів ВУФКУ не зможе продовжувати будування фабрики й повинно буде припинити його в 1928 році й знов розпочати будування лише 1929 року; цілком же закінчити фабрику зможе лише 1930 року. Тимчасові кредити, що потрібні ВУФКУ на продовження будування фабрики, треба нам дати, щоб мати спроможність закінчити фабрику 1928 року і цього ж таки року розпочати роботу.

В справі демонстрування картин інших радянських кіноорганізацій на наших екранах (раніш, за ненормальних взаємовідносин між ВУФКУ та іншими радянськими кіноорганізаціями, їхніх картин на наших екранах майже не було) наші взаємини з іншими республіканськими кіноорганізаціями, що їх нещодавно налагоджено, дадуть нам змогу найближчими роками остаточно витіснити з наших екранів закордонні картини, або залишити їх дуже мало.

Тут цікаво порівняти цифри, що ілюструють поступове витіснення закордонних картин і заміну їх радянськими. До середини 1927 року, через невеликі розміри нашого виробництва й відсутність нормальних взаємовідносин з іншими радянськими кіноорганізаціями, відсоток радянських картин становив всього тільки 15, а 85% картин, що заповняли наші екрани, були закордонні картини. Тепер ми маємо 40% радянських картин, а майбутнього року цій відсоток буде збільшено до 60.

Окремо стоїть життьове питання про наукові та дитячі картини. Ані першої, ані другої галузи виробництва у ВУФКУ досі не було. Лише останнього часу ми поставили одну дитячу картину «Троє», теперь ставимо другу дитячу картину «Ванька і Мститель» та договорилися з Дуровим, щоб він найближчими місяцями поставив кілька дитячих картин із життя звірів.

Питання що до випуску наукових картин перебуває тепер у стадії остаточної проробки за участю Всеукраїнської Академії Науки. План постановки наукових картин вже є: цього року ВУФКУ вперше розпочне ставити наукові картини і протягом цього року гадає випустити 6 наукових картин.

Хроніку, цебто фіксацію сучасних подій, фіксацію історичного матеріялу на плівці, що має величезне історичне значіння занедбано і лише теперь цю роботу почали відтворювати.

Ми організовуємо по різних містах України кореспондентські пункти, провадимо зйомку найважливіших подій і двічі на місяць випускаємо кінохроніку. До десятиріччя Жовтня ми знімемо в Донбасі та по цілій низці інших міст все, що має найбільше значіння в галузі індустріяльного будівництва, це — найважливіше, з чим Україна зустріне десяті роковини Жовтня.

До десятих роковин Жовтня група режисера Дзиґи Вертова готує картину «11-й», яка на фактичному матеріялі на зазйомках фабрик, заводів та села повинна показати процес індустріалізації країни, всі господарські досягнення, що з ними Україна вступає в одинадцятий рік революції.

Обслуговування мас.

Обслуговування мас ми здійснюємо трьома напрямками: через театри, клубні екрани та сільську мережу кіноустановок.

Театральна мережа на Україні дуже мала. Ми маємо всього 108 державних кінотеатрів, з них ВУФКУ безпосередньо експлоатує 60 театрів, а решту здано в оренду. Харків, столиця України, прикордонні округи, Донбас мають дуже малу театральну мережу, якої не досить для обслуговування мас. Тому на Україні в цілій низці міст постає питання про нове театральне будівництво. ВУФКУ, витрачаючи протягом найближчих трьох років всі свої кошти на будування Київської кінофабрики, не зможе витрачати грошей на театральне будівництво. Тут потрібна допомога місцевих партійних та радянських організацій, потрібні тимчасові кредити, щоб мати змогу найближчого часу поширити театральну мережу на Україні.

Ціни на театральні квитки ще надто високі й часто неприступні для масового глядача-робітника. В справі зниження цін на квитки для робітників, ВУФКУ дещо вже зробило: для членів профспілок робітничі каси продають квитки в усі кінотеатри із знижкою на 25–35%.

Справа дальшого зниження цін на квитки залежить від скорочення витрат на утримання театрів. Досі наші театри через роздуті штати, через великі та часто непотрібні витрати на рекламу, збільшену оплату комунальних послуг були нерентабельні. Вони давали ВУФКУ мизерний прибуток-т-не більше як 10% валового збору. До скорочення витрат не можна було навіть і підносити питання про зниження цін на квитки. Щойно переведене скорочення витрат на утримання театрів, рекламу, зарплату, оплату компослуг і т. д., повинно дати заощадження цього року в сумі 700 000 карб. Цього року ці 700 тисяч карбованців треба вкласти у будування Київської кінофабрики і лише майбутнього 1929 року можна буде та й слід піднести питання про дальше зниження цін на театральні квитки.

Клубна мережа останніми роками швидко зростає. На 1/X — 1924 р. екранів по робітничих клубах було 202, на 1/X — 1924 р. — 351, на 1/X — 1925 р. — 378, на 1/X — 1926 р. — 549 і на 1/VIII — 1927 року — 710 екранів.

Що до взаємовідносин з робітничими клубами, ВУФКУ раніш мало цілу низку непорозумінь. Примусовий асортимент картин, погана якість їх, високі ціни на прокат та низка інших моментів спричинялись до претензій з боку робітничих клубів до ВУФКУ. Генеральна угода, що її складено між ВУФКУ та ВУРПС на постачання картин робітничими клубам, усунула всі колишні непорозуміння. Представник ВУРПС бере участь у розподілі картин для робітничих клубів, переглянуто ціни на прокат по всіх робітничих клубах і коли трапляються ще окремі невеликі непорозуміння, їх розв'язують на місцях представники ВУФКУ та профспілкових організацій. Тепер наше завдання полягає в тому, щоб стежити за тим, як екран робітничого клубу виконує свою ролю — справжню клубну ролю. Клуб повинен бути закритим театром, а не дешевим театрам, що конкурує через дешеві ціни з комерційними театрами ВУФКУ.

Кінофікація села також щороку дає значні наслідки. На 1/X — 1924 року ми мали 47 сільських кіноустановок, на 1/X — 1925 р. — 515, на 1/X — 1926 р. — 440, на 1/VIII — 1927 р. — 756 установок. На десяті роковини Жовтня кількість кіноустановок на селі було доведено до 1 000.

Дальшу кінофікацію села затримують два моменти: 1) брак проекційних апаратів, та дорожнеча їх, і 2) відсутність електрифікованих сел, або невеликих електростанцій для кіна.

Апарати для села виготовляє Одеський механічний завод ВУФКУ, річна продукція якого становить 400 апаратів. Цей завод можна та треба поширити до випуску 1 000 апаратів на рік, щоб прискорити темп кінофікації села.

Постачання електроенергії на село (без нього бо кіно не може працювати) залежить від загальної справи електрифікації села. Цю справу треба розв'язати так, щоб нам було дозволено імпортувати з-за кордону потрібну кількість електростанцій.

Що до постачання картин сільській мережі, досі справа була погана: на село давали старі копії картин та взагалі старі картини, ще йшли на міських екранах ще кілька років перед цим. Останнього час} вживаються заходи, щоб поліпшити якість картин для сільської мережі До справ кінофікації села, особливо до матеріяльних витрат треба притягти всю громадськість села, де останнього часу інтерес до кін« дуже збільшився.

Ось ті основні питання, що стоять перед українською кінематографією та потребують для свого розв'язання активної участи широкої робітничо-селянської громадськости і, перш за все, зацікавлення нашого партійного активу.

Агітація й пропаганда. 1927. № 2. Лютий. С. 45–58.

М. Скрипник[155]

КІНО

Тут передо мною лежить сітка кінотеатрів на терені України. Подаю цифри з 1926 року. Загальна кількість кінотеатрів, що функціонують, — 1185, із них кіно-театрів ВУФКУ — 113, а 1072 кінотеатри не належать ВУФКУ. Взагалі, комерційних театрів ВУФКУ та різних установ культурно-освітніх маємо 522, а культурно-освітніх кіно-театрів, що ними відає політосвіта, — 663. Насамперед це свідчить про те, що наше ВУФКУ не має монополії театрів, бо лише 113 театрів експлотує безпосередньо ВУФКУ, а 1072 — різні культурно-освітні установи, профспілки, клуби, то-що.

Коли я був у Київі, я познайомився з роботою ВУФКУ і взнав, що в нас є 7 приватних орендарів кіно-театрів. Це для мене була новина і її доводжу до відома з'їзду. Думаю, що в цьому є помилка ВУФКУ, яку треба усунути. Звертаючи увагу безпосередньо на цифру 522 комерційних театрів, маємо поруч 663 культурно-освітніх, або ліпше сказати політосвітніх кіно-театрів. Ці цифри вказують на ненормальність нашої мережі — надто мала сільська мережа і відціль виникає *завдання кінофікації нашого села.*

«Великий німий» повинен заговорити скрізь по наших селах. В кожному районі, в кожному селі він повинен говорити. Треба щоб і наші міські, здебільшого комерційні театри не зменшувались своєю кількістю. Наші комерційні та політосвітні кіно-театри становлять малий відсоток,

155. *Скрипник Микола Олексійович* (1872–1933) — український радянський партійний і державний діяч. Член колегії ВУЧК, заступник начвідділу по боротьбі з контрреволюцією. 14 липня 1921 — був призначе наркомом внутрішніх справ УСРР. Був активним провідником українізації УСРР. Покінчив життя самогубством.

незначну кількість, якої не вистачає для того, щоб такою мережею цілком охопити робітничий і селянський загал, тому їх ні в якому разі неможна зменшувати.

Як проходить справа кінофікації, *поширення наших кіно-театрів?*

У 1925 році на перше жовтня ми мали кіно-театрів 741, на 1 січня 1926 року — 804, на 1 жовтня 1926 року ми маємо вже 1185 кіно-театрів, цеб-то відсотковий зріст показує велику силу — 160%. Кількісно наші кіно-театри зростають і йдуть величезними кроками вперед. Оскільки йде мова про те, що за матеріяли ми даємо для цього росту, то відповідь дає нам список фільм, що є в розпорядженні ВУФКУ.

Кінотека ВУФКУ дає нам уже велику кількість назв. На 1 березня 1926 р. за назвами фільмів продукції ВУФКУ ми маємо 25, цеб-то 39%, інших кіно-організацій — 36, цеб-то 57% і закордонних — 2, цеб-то 3,2%, але це фільми найліпшої категорії зокрема рекомендовані, а коли взяти в взагалі запас фільмів у целому, то бачимо, що кінопродукція ВУФКУ дає 47 назв, цеб-то 9,9%, продукція інших кіно-організацій радянських дає — 109, цеб-то 23,1% і закордонних — 333, цебто 67%

Звертає на себе увагу те, що коли порівняти загальні цифри, що я навів вам, та цифри найліпшої категорії, то рекомендованих фільмів, ми маємо 3,2% з усієї категорії закордонних фільмів, а із загальної кількости фільмів, що ними оперуємо, маємо 67% закордонних. Це значить, що продукція ВУФКУ та інших кіно-організацій ще настільки невелика, що нам доводиться брати закордонні фільми, що їхня і художня і соціяльна вартість, взагалі, занадто низька.

Якщо брати кількість не назв, а копій, то ми бачимо таке співвідношення: всього маємо 1 322 копій, з них продукції ВУФКУ 277, цеб-то 11/4%, інших радянских кіно-організацій — 452, цеб-то 31,8% і закордонних — 693, цеб-то 48,7%. Що до кількости копій, то продукція ВУФКУ має більший відсоток, ніж до кількости назв, а відсоток копій закордонних, як рівняти з кількістю назв, зменшується: наших 57%, а закордонних фільмів за копіями 48,7%. Щоб усунути цю несприятливу перевагу закордонних фільмів, треба збільшити продукцію власних фільмів ВУФКУ.

Тепер, товариство, що до політики цін. Система, установлена ВУФКУ, подвійна. Перше що до кіно-театрів, які належать ВУФКУ. Тут ціни визначаються тим, що саме коштує театрові влаштування й утримання театру та прокат фільмів. Сума прибутків від театру виносить 300 000 карб, по всіх 113 театрах, тоб-то ми маємо, приблизно, по 3 000 карб, на кожний театр за рік. Значить, ми можемо сказати, що взагалі, беручи експлоатацію театрів, ціна не є такою, щоб вона складала величезні кошти, величезні прибутки. Ціни по театрах, що їх не експлоатує ВУФКУ, визначаються сумою витрат на прокат то-що і, крім того, є деякі хитання. Хитання бувають різні.

Візьмемо перший ліпший кіно-театр: Сахновицький, — перше місце коштує 40 к., друге — 30, третє — 20 коп.; Піски: перше — 30 коп., друге — 20 коп., третє 15 коп.; Сталіно: у селі друге місце 15 коп.; Харцизьке: перше — 20, друге — 15, третє — 10; в Саксаганах: третє — 5 і друге — 10 коп.; у Токмаку: третє — 5 і друге — 10 коп.

В найбільших театрах ціна за перше місце доходить до 80 коп., наприклад, у Київі в кінотеатрі «Шанці» за ложу платять 4 карб.

Ціни, таким робом, занадто різноманітні. Коли порівняємо з передвоєнними цінами, бачимо що підвищено ціни, саме на масові місця, а от ложа, що коштувала до війни 3½ карб., тепер коштує 4 карб. Перше місце коштувало 50 коп., а тепер 60 коп., в кіно Корзо балкон коштував 45 коп., а тепер — 60, третє місце коштувало 25 а тепер — 45.

Таким робом, ми бачимо що по великих містах у, так званих, комерційних театрах є підвищення цін від 20 до 25%.

Поруч цього ми маємо занадто велике зниження цін, як рівняти з передвоєнним станом по сільських кіно-театрах. Загалом беручи, *мережа сільських кіно-театрів — це досягнення революції.* До революції ми мали лише поодинокі сільські кіно-театри, не знаю чи було їх хоч з десяток по селах України, і всі вони були виключно комерційного характеру.

Ціни на квітки, як я сказав, визначаються передусім витратами за прокат. Тут треба зазначити що в нас на Україні, так само як і в Росії, й інших радянських республіках існує державна монополія прокату. Державна монополія на прокат у нас на Україні заведена така ж сама, що й у Росії, за таким самим законом. Різниця була лише в тому, що в Росії спочатку існувало декілька прокатних організацій і декілька кіно-організацій, що між собою навіть конкурували, і тому на цьому ґрунті фактично *державна монополія прокату* в Росії один час не існувала, ба навіть 1923/24 року існували й приватні прокатні організації, як, наприклад, той Елень, що й до нас на Україну постачав російські фільми.

Тепер і там, у Росії, відбулося об'єднання державних кіно-організацій в одну організацію — Совкіно. Але ще й тепер існує поруч Совкіно невелика організація Межрабпомрус, Що зветься тепер трошки інакше Промбанкрус. Отже, товариство, там тепер проведено таку саму державну монополію, як і в нас. Вона полягає в тому, що лише одна державна організація має право поширювати кіно-фільми для театру і вибирає їх для поширення. Це дає державі величезне знаряддя для ідейного і, взагалі, для широкого впливу на робітничі маси.

«Великий німий», *кіно є одне з величезних знарядь для впливу на маси.* Коли ви уявите собі, яке має значіння для деморалізації і для пригнічення духовного стану американського пролетаріяту американське кіно, то кожному з вас зрозуміло буде, що значить кіно і його характер. Кіно в Америці — в руках капіталістичних фірмі і є знаряддя, щоб забити голови американському пролетаріятові й деморалізувати його. Всі ті Пінкертони, трюкові фільми й мелодраматичні фільми мають величезний вплив на робітництво, звичайно інший, ніж той вплив, що нам потрібний. Американський приклад показує, що значить монополія на кіно-прокат. Там таку монополію на економічному ґрунті мають капіталістичні фірми.

У нас кіно монополізувала держава через організацію ВУФКУ. Звідціль виходить визначення, які фільми треба закуповувати, які поширювати, яку ідейну харч ми будемо через ВУФКУ і через кіно-театри подавати пролетаріятові. Ми набуватимемо такі фільми, які потрібні пролетаріятові для піднесення його сил, які б давали знання і через нього підвищення культурного рівня, які б давали почуття ліпшого життя.

Грошова розцінка на кіно-фильми провадиться таким чином. Всі театри встановлюють ціни на свої картини відповідно до кількости місць, оборотів картин, кількосте відвідувачів. Ця вся сукупність умов розподіляється на декілька, так званих, паралель і категорій, причому для кожної категорії встановлено окремий коефіцієнт. Ну, це складна механіка. Тут коефіцієнти, пояси, паралелі й черги. Театри, що через них проходять фільми в першу чергу, платять за них більший коефіцієнт; театри, що одержують фільми у другу чергу, платять менший коефіцієнт. У всякому разі ця складна механіка потребує окремої уваги. Я свідчу, що досі обговорення й розробка цього питання стояла в обмеженому колі, в самому ВУФКУ, і Наркомос та його різні відділи й управління цю справу недосить брали на увагу. Очевидячки доведеться Наркомосові і всім нашим робітничим організаціям мати на оці справу цін в кіно-театрах, і вам тут зараз, товариство, треба внести відповідні корективи в цю справу.

В Росії інший порядок кіно-прокату. У нас кіно-прокат розподілений на паралелі, коефіцієнти і т.д., а там беруть Певний відсоток від збору. Я повинен зазначити, що тут і там маємо однакові результати.

Що до сільських кіно-театрів, то там менший коефіцієнт, менше оплачується і, взагалі, там фактично ВУФКУ одержує лише свої витрати собівартосте копій. Здається, за цілий рік по всій мережі сільських кіно-театрів ВУФКУ одержує 1700 карб, чистого прибутку. Отже, сільські кіно-театри перебувають в інших умовинах. *Але ж є скарги робітників та селян на те, що ціни на кіно високі.*

Ми розуміємо, товариство, що бажано було б, щоб культурні засоби ми могли давати робітникам та селянам, не беручи за це окремої плати, бо культурного розвитку потребує ціла наша держава, і коли б ми могли зробити і кіно, і газету, і театр, і концерт вільними від плати, від спеціяльного податку на культуру, що зветься платою за вхід, то це було б для нас найліпшим шляхом піднесення культурного рівня населення, а від піднесення культурного рівня залежить те, як говорив тов. Ленін, наскільки успішно народ, цеб-то пролетаріят та селянство зможуть рухатися далі до здійснення соціялізму, до збудування його в нашій країні. Але ж за сучасних умов нашого злиденного існування ми не можемо ще порушувати питання про безплатність, даремність нашого театру, концерту, кіно. Тому, очевидно, річ може йти лише про те, щоб плата за вхід до театрів на концерти і в кіно не була надто висока. Тут у нас багато питань, їх треба уважно переглянути.

Я думаю, що багато в нашій діяльності треба виправити, треба пересунути кінотеатри з одної паралелі до другої, так, щоб найбільші театри, що обслуговують трудящі маси населення, мали зменшені ціни і тим могли охопити більше відвідувачів.

Я вже вказав вам, товариство, що продукція ВУФКУ що до назв становить покищо 9,9% загальної кількости фільмів, що входять у наші кіна; цей занадто низький відсоток підкреслює потребу підсилити нашу кіно-продукцію. Зараз ми маємо два кіно-заводи: один в Одесі, другий у Ялті. Ми ставимо своїм завданням збудувати восени *новий завод у Києві*, де можна використати для витворення наших нових фільмів всі надбання науки, всі надбання кіно-техніки, кіно-продукції. Це, напевне, дасть можливість дальшої дешевшої й більшої кіно-продукції, кількости фільмів і виготовлення в більшій кількості копій. Але це питання спирається також і в нашу сценарну творчість.

Я наведу цікаві цифри про кількість усіх авторів, що подали свої *сценарії* з 1 жовтня 1926 р. до 1 березня 1927 р.: усіх авторів було 337, з них більш-менш постійних авторів — 35, цеб-то 10%, епізодичних — 74, або 18%, випадкових — 268, або 72%. Сценаріїв у 1924 році вони дали 1065, з них прийнято, як матеріял до постанов, 116, а решта пішла в архів, у корзину. 833 сценаріїв поки-що зовсім не відповідають завданням, що ми собі ставимо, велика кількість цього— це макулатура або халтура. З одного боку, беруться люди, що взагалі не знають нічого, а з другого боку, письменники не дуже охоче беруться за творення нових сценаріїв, бо нема виразного визначення їхніх авторських прав.

Тут виникає питання про *взаємовідносини між автором сценарія, редактором, актором й режисером.* Ви мабуть читали в газетах заяви авторів деяких сценаріїв з протестом проти того, що фільми не виконано так, як автори склали. Зараз точиться також дискусія про те, хто є автором фільму, чи автор сценарія, чи режисер, чи редактор, і цього питання ще не вирішено Автори сценаріїв гадають, що вони кладуть підвалину для кіна, що без сценарія не може існувати кіно, але режисер говорить, що без переведення в життя, без кіно-пероблення сценарія, без його кінематографічної постановки не може існувати фільм зовсім, без їхньої роботи ніякий сценарій не може перетворитися на фільм. Це питання приблизно таке саме, як питання, хто є автором театральної вистави — автор п'єси, режисер, чи актор. Це питання спірне, дискусійне,

воно зараз обговорюється в різних письменницьких та режисерських колах. Візьміть це до своєї уваги і обміркуйте його.

Що до кількости авторів тих сценаріїв, що прийнято, то розподіляються вони так: приблизно 40% різні письменники, а 60% — це найбільш режисери та інші робітники кіно-фабрик, які знають техніку кіна й переробляють на сценарії різні літературні твори.

Я говорив уже, що кадр авторів у нас занадто малий. Серед них нема українських робітників і, взагалі, українських письменників. Взагалі, наша кіно-продукція ще лише вступає до того, щоб стати на шлях використання наших українських мотивів, як що до змісту кіно-сценарїв, як і що до постановки, до видової частини кіна й т. далі. Це *завдання українізації* ще стоїть перед нашим кіном.

Що до змісту картин, пропущених через кіно, то я маю можливість говорити лише на підставі писаних матеріялів, бо я сам досі замало бував у кінематографі, і лише тепер з обов'язку доведеться бувати там. Висновки про зміст картин взагалі такі, що серед нашої продукції є фільми, які не відповідають нашим завданням. Маємо випадки, коли окремі картини, як наприклад, «Беня Крік», були зняті навіть після виготовлення фільму, після перших пробних постановок. Перед нами стоїть в повному обсязі завдання *підвищити якість сценаріїв і постановок* що до їхньої мистецької й соціяльної вартости.

Я прохав ВУФКУ підготувати дані про характеристику, яку дає фільмам преса, як і характеристики робітників глядачів, що вони їх подали безпосередньо до театру, а звідціль до ВУФКУ. Таких заяв занадто мало. Так от, коли взяти наші фільми в розрізі оцінки через пресу, то можна буде їх розподілити так: позитивні за оцінкою і негативні, або просто інформаційні. Візьмімо хоч би фільм «Тарас Трясило».

Позитивно-інформаційних критичних заміток у пресі надруковано 3, негативних — І. Про фільм «Тарас Шевченко» було позитивних рецензій у пресі 13, напівпозитивних і напівнегативних — 20, негативних — 6. Це показує нам, що досі оцінка наших фільмів є цілком суб'єктивна, може ще більш суб'єктивна, аніж театральна рецензія. Як справа підвищення якости театральної рецензії стоїть у нас на черзі порядку денного, так і справа рецензії фільмів.

Через таку рябизну, різноманітність рецензій у нашій пресі, їх, на жаль, за підвалину до оцінки фільма взяти не можна. В усякому разі, можна визнати, що поодинокі постановки були хибні, ідеологічно не витримані й не значні своєю мистецькою вартістю. Очевидячки, надалі треба звернути більш уваги на ширшу, докладнішу перевірку фільмових сценаріїв що до їхньої постановки, до виготовлення фільму.

Виявилося, що іноді не сходяться редакції ні з боку кінематографічного, ні з боку ідеологічного. Нам треба звернути більше *уваги редакційній справі нашої кінематографічної праці* й усунути ці розбіжності.

У нас немає ні постійного кадру сценаристів і майже немає зовсім постійного кадру акторів кіно-театру. Вони од картини до картини приходять. Тільки невелика кількість акторів, всього 33, перебувають на постійному утриманні. Справа стоїть про зміцнення й поширення у нас цієї кіно-роботи. Кіно-технікум, що нами витворений, повинен поставити собі завдання підготовити техника для нашого кінематографічного заводу та театру, а також кіноматогрського актора й режисера. Робота кінематографічна — окрема, потрібує окремих знань. Не кожний режисер, не кожний актор драмтеатру може стати режисером і актором кінематографа.

Перед нами стоїть завдання вироблення сталішого й постійного кадру робітників мистецтва, що працюють у нашому кінематографі.

Мені треба зачепити ще одно питання *про взаємовідносини ВУФКУ та совкіна*. Тут справа стояла кепсько й досі її не налагоджено; був час, коли йшла, так звана, таможенна війна між Росією й Україною, між ВУФКУ та совкіном. В чому були суперечки із-за яких ішов бій?

Лозунги боротьби були такі: взаємний прокат чи купівля-продаж?

Совкіно й російські організації стоять на ґрунті взаємного обміну, цеб-то продукція російських кіно-організацій іде сюди, до ВУФКУ, і тут від збору кіно-театрів по цих фільмах відраховується певний відсоток для совкіна. З другого боку, коли український фільм іде до совкіна то з того театру, що показує український фільм, відповідний відсоток із збору повинен іти на користь ВУФКУ.

Пропозиція ВУФКУ інакша, а саме: на підставі розрахунку встановлюється ціна якоїсь копії фільму і ВУФКУ платить за це совкінові, а потім уже користується копією так, як захоче. Ці розходження здаються малими, але вони визначають собою різну лінію: ніколи не можна встановити скільки саме буде збору з тої чи іншої картини.

Візьмемо, наприклад, коли в одному театрі демонструється твір продукції ВУФКУ та невеличку п'єсу продукції совкіна, а, крім того, й хроніку. Отже тільки з одної частини повинен іти збір для совкіна. Що притягло глядача — чи хроніка, чи п'єса, чи твір ВУФКУ не встановиш. Взагалі, що до встановлення відрахунку від збору, треба було-б перевіряти правильність підрахунку самого збору. Наше ВУФКУ підрахувало, що це означало б перманентну склоку, незадоволення, сутички інтересів, а тим самим, значить, порушення спільної роботи.

Але, товариші, справа не в тому. Справа, на мою думку, полягає в тому, що деякі керовники совкіна вважають за потрібне перевести об'єднання всіх кіно-організацій різних союзних республік у єдину кіно-продукційну організацію СРСР, а саме в совкіно. З початку бажають хоча б заснования єдиного центрального прокатного складу, єдиної комори для цілого Союзу. Я знаю, що прихильники є і в нас на Україні. Я можу заявити, що всіляка співпраця повинна проводитися повинні бути усунені будь-які перешкоди на шляху взаємовідносин. Однак, неприпустимим є явище, коли, наприклад, фільм «Броненосец Потемкин» приплив до нас на Україну з Москви після того, як він поплавав по Німеччині. Рівно ж неприпустима справа, коли наша українська продукція зараз бойкотована совкіном.

Ми закуповуємо продукцію совкіна, вона йде в наших театрах, а українську продукцію фактично совкіно бойкотує. Це неприпустимо, коли дві організації, дві радянські республіки висувають свої інтереси й сутички понад культурні потреби населення, і правильно зробила ЦКК РСІ, коли прийняла до свого розгляду цю таможенну війну, щоб встановити хто винуватий у таких неприпустимих вчинках.

Але й тут справа не в комерційному або організаційному боці, а в забезпеченні культурного розвитку кожного народу. Ми хочемо спільно працювати, але ми не припустимо того, щоб начеб-то під мотивами об'єднання, спільної праці поглощувалось би виявлення культурної творчости нашого народу, нашої республіки. Ми творимо свою культуру в усіх галузях, в тім числі і в кінофікації. Тому Наркомос в цілковитій згоді і за директивами наших політичних інстанцій і згідно з директивами уряду, стоїть на ґрунті практичних угод і умов між ВУФКУ і совкіном для забезпечення правильно організації прокату і зв'язків та правильного взаємопостачання кіно-продукції, але при повному забезпеченні самостійности, організаційної і культурної роботи, нашої кіно-організації.

Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв.
Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927.
Х.: Укрробітник, 1927. С. 46–67.

ПРО СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОБОТИ ВУФКУ

(Тези доповіді на II Пленумі ВУК'у)[156]

I. Стан виробництва та його перспективи.

1. Невпинний щорічний зріст виробництва особливо визначився за останній 1926/27 рік.

1923 року було виготовлено 5 картин, 1924 р. — 12, 1925 р. — 15, 1926/27 року — 31 картина.

Негативу було випущено: 1923/24 р. — 5 850 метр, 1924/25 р. — 38 401 метр., 1925/26 р. — 45 461 метр.

Позитиву було випущено: 1923/24 року — 21 950 метр., 1924/25 — 636 107 м. і 1925/26 року — 1 149 516 метрів. 1926/27 року було випущено 298 533 метр, негативу й 2 284 25 метр, позитиву.

1923/24 року на обох фабриках працювало 4 режисерських групи, 1924/25 року — 5 груп, 1925/26 р. — 11 груп, а тепер працює 23 режисерських групи.

В 1925/26 році пересічна собівартість картини становила — 103 287 крб. 10 коп., пересічна тривалість постановки картини — 6, 17 міс., пересічна вартість одного метру корисного негативу 39 крб. 10 коп. В 1926/27 р. пересічна собівартість картини становила 69 200 крб. 47 коп., пересічна тривалість постановки картини — 4, 73 міс. і пересічна вартість одного метру корисного негативу — 34 крб. 65 к.

На майбутній 1927/28 рік намічено було що до виробництва два варіянти: за одним варіянтом, що передбачав роботу на Київській фабриці протягом 7-ми місяців, починаючи з І/III-28 р., а також роботу на Ялтинській фабриці, ВУФКУ повинно було виготовити за рік 70 картин разом з науковими картинами. Але робота на Київській фабриці можлива лише за умовою, коли держава дасть кредити, що потрібні для закінчення її будування.

Другий варіянт, що його покладено в основу виробничого плану ВУФКУ та який припускає, що ми можемо не одержати кредитів та переводити роботу тільки на Одеській і Ялтинській фабриках, передбачає виготовити за рік 34 художніх та 6 наукових картин.

Останні події в Ялті, що примусили відмовитись від дальшої оренди Ялтинської кінофабрики й групи що працювали в Ялті перевести до Одеської фабрики, значних змін в виробничий план на майбутній рік не вносять. До Ялтинських подій ми намітили залишити на зиму в Одесі 10 груп, а в Ялті — 5–6 груп. Після Ялтинської катастрофи всі групи, що працювали в Ялті, переведені до Одеси й там взимку працюватимуть 14–15 груп, для чого в Одесі додатково буде збудовано ще один павільйон легкого типу, на що Правління асигнувало 45 000 крб.

2. Основними недоліками нашого виробництва були та в значній мірі й досі ще є: 1) недостатнє навантаження фабрик, що, зрозуміло, збільшувало, особливо на Ялтинській фабриці, долю накладних видатків на кожну картину? 2) режисерські прогули та велика тривалість постановки картин, що залежить цілком від режисера, який не зацікавлений особисто, щоб прискорити темп роботи; 3) великий відсоток накладних видатків на фабриці взагалі, та 4) недостатня раціоналізація матеріяльних процесів роботи на фабриках.

156. Друкується зі скороченням.

3. В галузі завантаження фабрик, досвід літнього періоду показав змогу подвоїти за ті-ж самі кошти кількість груп, що працює на фабриках: протягом зимового періоду Одеська фабрика при наявності 10 груп, витрачала 110 000 карбованців що-місячно, а тепер при 16 групах витрачає пересічно 120 000 крб. на місяць; Ялтинська фабрика при 3-х і при 6-ти групах однаково витрачала 50.000 крб. на місяць.

Звідси виникає потреба повністю навантажити фабрику, щоб здешевити вартість картин. Майбутнього року Одеська фабрика в зв'язку з приєднанням до неї режисерських груп, що працювали на Ялтинській фабриці, буде повністю навантажена й відсоток накладних видатків буде зведено з попередніх 26% до 16%. Отже, ми щорічну пересічну вартість картини в 100 000 крб. передбачаємо знизити до 50 000 крб.

4. Щоб усунути режисерські прогули та скоротити тривалість постановки картини, ми піднесли питання про потребу матеріяльно зацікавити режисерів, операторів, та инші художні сили прискорити темп роботи. Для цього предбачається замісць помісячної оплати перевести режисерів на відрядну оплату, встановивши, залежно від кваліфікації режисера, платню за постановку картини розміром від 1000 до 2 700 крб. Щоб сполучити швідкість темпу роботи з якістю предбачається ввести також і невеликі премії для художнього персоналу за якість картин.

5. Великий відсоток накладних видатків на наших фабриках пояснювався та пояснюється невідповідністю (раніш вона була більше, але яскраво визначається й тепер) між кількістю груп, що працюють на фабриках і кількістю обслуговуючого персоналу так адміністративного, як і господарчого, що працює в допомічних цехах. На Одеській фабриці, наприклад, при 9-ти групах у столярній майстерні працювало 67 чол., а при 16-ти — 69 в той час, коли на фабриці Міжробпом-Русь 15 столярів обслуговують 10 груп.

Незалежно від цього ставки та сама система оплати робітників, що її запроваджено декілька років тому надто роздувають зарплатню, особливо на Одеській фабриці.

В зв'язку з цим, кількість обслуговуючого персоналу, дарма що маштаб роботи буде поширено, значно буде скорочено на Одеській фабриці, а саме: з 450 чол. намічено скоротити 100 чол.

Недоцільну витрату коштів на експедиції та инші видатки, що щедрою рукою сипались на фабриках, також буде категорично та різко скорочено.

6. В галузі раціоналізації матеріяльних процесів роботи на фабриках де-що вже зроблено: частково запроваджено фундусну систему декорацій, що значно здешевшує вартість останніх, роботу режисерських груп планується так, щоб одночасно декілька груп користувались з одних павільйонів, організується облік всіх робіт. Але в галузі раціоналізації ми маємо ще перед собою великі невичерпані можливості, що повинні, з одного боку, зменшити видатки, а з другого — поліпшити якість картин.

7. Одна з найсерйозніших справ для нашого виробництва — це справа сценаріїв. Що-року зростає так кількість сценаріїв, що надходять до нас, як і та частина їх, яку затверджується до постановки, себ-то кількість придатних: протягом 1925/26 року надішло 477 сценаріїв, в яких затверджено ВУРК до постановки 65. За цей-же рік надійшло 706 лібрето, з яких 90% пішло до архіву.

Сценарна справа — це справа не тільки кількости сценаріїв скільки, головне, справа їх змісту, справа надання всій цій роботі певного напрямку. До цього року ВУФКУ не мало певного тематичного плану, сценарії надходили стихійно, а в наслідок цього й картини ставились цілком випадково.

На 1927/28 р. ВУФКУ опрацювало тематичний план, виходячи з якого будуть замовлятись сценарії літераторам, влаштуватимуться конкурси. Також опрацьовується питання про

організацію сценаристів навколо ВУФКУ шляхом добору найбільш здатних і що виявили себе та гарантування їм помісячних ставок за гарантовану з їх боку певну кількість сценаріїв протягом року.

8. З метою гарантувати ідеологічну та художню якість картин і запобігти надто великих втрат на картинах, що мали місце в минулому в зв'язку з тим, що ВУРК з тих або инших міркувань їх забороняє демонструвати — перебудовано всю систему керівництва ВУФКУ процесом постановки картин: замість редакторату, який раніше лише опрацьовував сценарії, а за самою постановкою картин не стежив і за це не відповідав, — ВУФКУ організовало Художній Відділ, який, маючи своїх представників на фабриці в особі Художньої Ради, не тільки опрацьовує сценарії для картини, але й керує всім процесом постановки картини на фабриці.

9. Велике гальмо, що заважає розгорнути роботу та в певній мірі відбивається на якості картин — це недоговореність з Головреперткомом в основних питаннях художньої політики, а також вимоги з боку Реперткому, щоб кожен сценарій та кожна картина мали вузьку агітаційну мету, бо ані з комерційного, ані з технічного боку, в розумінні масового набору агітаційних тем, такі вимоги неможливо виконати.

10. Основне питання, що вирішує майбутнє української кіно-промисловости — це питання що до збудування Київської кіно-фабрики.

Будування фабрики в свій час розпочато було без коштів та без постановки питання про кредити та дотації з боку держави. Лише за умовою великого фінансового напруження ВУФКУ зможе в цьому та в майбутньому році вилучити з його обігових коштів 1 600 000 карб, та цим виконати, з незначним лише скороченням, будівельну програму, намічену на цей рік.

Будування фабрики та устаткування її повинні коштувати щось із 4 000 000 карбованців. Намічений раніш кошторис у 2 600 000 карб, передбачає лише будівельні роботи, без устаткування.

Щоб пустити Київську кіно-фабрику по-весні або влітку 1928 року, треба намічений раніш план-будування фабрики протягом 2-х сезонів, розділити на 3 роки з тим, щоб майбутнього року вкласти 1 200 тисяч карбованців (поступово протягом цього року) й одночасно розпочати роботу на фабриці, а решту будівельних робіт, як другорядні, віднести на 1929 рік. По-весні фабрика буде в такому вигляді, що, продовжуючи будівельні роботи, одночасно можна буде в квітні або травні м-ці почати працювати на неї й коли-б ВУФКУ дали півтора мільйони кредиту терміном на три роки, то можна б з весни 1928 р., продовжуючи будувати фабрику, разом з цим розпочати роботу 10 групами.

11. Зважаючи на великі перспективи українського кіно-виробництва в зв'язку з розгортанням найближчими роками роботи на Київській кіно-фабриці, треба негайно серйозно піднести питання що до підготовки кадрів робітників, в першу чергу, художніх для кіно-промисловости.

Треба переглянути питання про кіно-технікум ВУФКУ в бік більшої ув'язки його учбового плану з перспективами нашої кіно-промисловости, треба форсувати темп притягання здібних літераторів та художніх сил, в першу чергу, українських, до роботи на наших Фабриках як асистентів.

12. Хибою в попередній роботі ВУФКУ була повна відсутність наукових і дитячих картин, а також те, що було припинено видання хроніки.

Видання кіно-хроніки тепер налагоджено добре, провадяться зйомки в Київі й Харкові та організовуються кореспондентські пункти по різних містах України.

ВУФКУ ставить тепер одну дитячу картину, договорилось з Дуровим у справі постановки 2–3 дитячих картин з життя звірів та запросили спеціяльного режисера для постановки дитячих картин.

13. Крім фабрик ВУФКУ має в Одесі механічний завод, що виробляє проекційні кіно-апарати. Цього року буде виготовлено там 400 апаратів, які насамперед будуть постачатись селу по собівартості в кредит на три роки. 60 апаратів буде відпущено робітничим клубам по 850 карб. Ці апарати являють собою удосконалену копію типа Пате № 2 та за висновками технічної комісії багато краще апаратів ТОМПа, що їх виготовляє Державний Оптичний завод в Ленінграді й що ціна їх вдвічі більша.

14. Фото-діяпозитивні та ремонтні майстерні ВУФКУ (останні провадять поточний ремонт кіно-апаратів) працюють без збитків і цього року їх буде остаточно переведено на самоокупаємість.

II. Прокат.

15. Прокат є основний прибуток ВУФКУ, що досі покривав великі збитки та недобір по виробництву.

В галузі прокату треба відзначити тверду систему коефіцієнтів та паралелів, що забезпечує гарантоване прохождения кожної картини по всіх екранах України. Ця прокатна система вигідно відрізняється від хаотичних систем, що існують в инших кіно-організаціях.

16. Через зростання театральної, клубної та сільської мережі щороку збільшуються прокатні суми: 1923/24 року поступило від прокату

934 000 крб., 1924/25 р. — 2 268 000 крб., 1925/26 р. — 3 515 000 крб., 1926/27 р. — 4 300 000 крб., на 1927/28 рік передбачається мати 4 700 00 карбованців.

17. Якщо в зростанні театральної мережі через відсутність нового будівництва, є певна стабілізація, то що до клубної та сільської мережі є за ці роки величезний зріст. На 1 /IV-1924 року робітничих клубів було 202, на 1/X-24 р. — 351, на 1/X-25 р. — 378, на 1/X-26 р. — 549, на 1/VIII-27 р. — 710.

Що до сільської мережі на 1/X-24 р. було 47 установок, на 1/X-25 р. — 215, на 1/X-26 р. — 440 і на 1/VIII-27 р. — 756.

Зріст клубної мережі проти 1924 року становить 352%, зріст сільської мережі — 1609%.

18. Сума прокату, що надходить від робітничих клубів останнього року становила 27% валової уторжки від прокату. Колишні непорозуміння з робітничими клубами та постійну гризню їх з ВУФКУ ліквідовано в зв'язку з тим, що по весні ц./р. між ВУФКУ та ВУРПС складено генеральну угоду, яка передбачає перегляд коефіцієнтів для робітничих клубів та взагалі взаємовідношення між робітничими клубами та ВУФКУ.

Що до матеріяльних наслідків перегляду угод ВУФКУ на цьому втратило щось із 10% попередньої суми уторжки від прокату по робітничих клубах. Остаточних підсумків перегляду угод з робітничими клубами досі ще немає, бо окремі клуби ще не пересклали угод.

19. В прокатній роботі ВУФКУ треба відзначити значні зміни в складі фільмотеки, що відбулись через налагодження взаємовідношень з иншими радянськими кіно-організаціями.

Досі в складі фільмотеки було 12–15% радянських картин, а решта були закордонні картини. На I/VIII-27 р. відсоток радянських картин становив 39, а наприкінці 1928 р. відсоток радянських картин становитиме 60. Всього в фильмотеці ВУФКУ є 530 картин и 1 725 копіях.

20. Збільшення відсотку радянських картин, зрозуміло здорожчає прокат, бо закордонні картини значно дешевше за радянські. Пересічно ліценз на закордонну картину коштує 2 000 крб., а ліценз на радянську картину 18 000 крб. і тому зрозуміло, що в міру збільшення відсотку

радянських картин з загальній фільмотеці, зовсім неможливо, особливо протягом першого року, ставити питання що до зниження прокатної платні так по театрах, як і по решті кіно-мережі.

III. Театральна справа.

21. Театрів в безпосередній експлоатації ВУФКУ є 60 з числа 108, що закріплено за ним; вони давали та дають надзвичайно мало прибутку, а останнього року дали навіть збитки.

1923/24 року ВУФКУ безпосередньо експлоатувало 8 театрів валова уторжка яких становила 476 000 крб., збитків за рік було 8723 крб. 1924/25 року ВУФКУ безпосередньо експлоатувало 25 театрів, валова уторжка становила 1 443 000 крб., прибутку за рік було — 30.957 крб., себ-то 2°/о від валової уторжки. 1925/26 р. ВУФКУ експлоатувало 50 театрів, валова уторжка становила 3 151 000 крб., прибутку було 323 948 крб., себ-то 10°/о від валової уторжки. 1926/27 року ВУФКУ експлоатувало 60 театрів, валова уторжка за 10 місяців становить 4 057 000 крб., збиток становить 35 336 крб.

22. Щоб підвищити рентабельність театрів ВУФКУ знизило видатки на рекламу до 21 531 крб. на місяць замісць попередніх 40 778 крб., себ-то майже на половину. Крім того скорочено штати, що дає економію в зарплатні на 288 000 крб. на рік, а разом з нарахованнями на 325 000 крб.

Піднесено перед Раднаркомом та розв’язано позитивно питання про зниження тарифа на компослуги для кіно-театрів та щоб прирівняти їх в цій справі до торговельно-кооперативних підприємств, що також повинно скоротити видатки по Україні щось на 120–150 тисяч карбованців на рік.

Скорочено штати та витрати по обласних відділах і остаточно ліквідовано Ніжинський Обласний Відділ, що дає заощадження 120 000 крб. на рік без нараховань, а з нарахуваннями — 150 000 крб.

23. Театральна мережа на Україні надто мала, а тому ціла низка Виконкомів ставить перед ВУФКУ питання про будівництво нових театрів. Особливо це відчувають Харків та прикордонні округи, дуже мало театрів також і в Донбасі.

Але протягом найближчих двох-трьох років ВУФКУ, вкладаючи всі свої кошти в будування Київської кіно-фабрики, не зможе витрачати кошти на театральне будівництво. Справу будівництва нових театрів так в Харкові, як і на периферії треба розв’язати шляхом гарантованої участи місцевих виконкомів що до надання нам 3–4 річних кредитів на цю справу. Харківський Окрвиконком, згідно з постановою Раднаркому УСРР, став уже на цей шлях та, як що банки допомогатимуть в цій справі, найближчого року в Харкові буде збудовано два театри; один в центрі на 1 500 місць, а другий на робітничій околиці на 1 000 місць.

24. З числа 108 театрів, що закріплені за ВУФКУ воно тепер безпосередньо експлоатує всього 60 театрів, а решту орендують різні установи, а також приватні особи.

ВУФКУ бере курс на дальше одержавлення цих театрів, але тут є опір з боку громадських організацій, що орендують театри і претендують на те, щоб за ними було залишено ці театри.

IV. Взаємовідношення з иншими радянськ. кіно-організаціями.

25. До останнього часу самоізоляція ВУФКУ та блокада проти нього з боку инших кіно-організацій, не кажучи вже за політичне значіння цієї справи, спричинялись до величезних збитків ВУФКУ в виробництві.

Україна становить лише 20% прокатної території Союзу, отже, картин ВУФКУ не використувалось на 80% союзної території. Звідси, ВУФКУ, крім великих безпосередніх збитків

у галузі виробництва та великої дорожнечи картин, примушено було тримати на полицях негативи мільйонної вартости замісць готівки, що її ВУФКУ мало-б, експлоатуючи свої картини на всій території Союзу.

26. Тепер встановлено нормальні взаємовідношення зі всіма радянськими кіно-організаціями; з дрібними — на основі купивлі — продажу, а в основу взаємин з Совкіно покладено принципа еквівалентного обміну з тим, що вільні картини, які залишаються в тій чи тій стороні, переходять до другої сторони для одностороннього прокату.

За угодою з ВУФКУ Совкіно здало йому в прокат увесь запас своїх картин аж до тих, що находяться ще в процесі виробництва, як то: «Октябрь» — Айзенштейна, «Ухабы» — Рома та инші.

V. Торгівля з закордоном.

27. До цього часу ВУФКУ закордонної торговлі не провадило й своїх картин закордон не продавало, дарма, що инші картини є в багатьох наших торгпредствах.

З початку жовтня ц./р. ВУФКУ відряджує закордон 2-х чол. спеціяльно для просування нашої продукції закордоном, до того Раднарком зобов'язав Наркомторг всіляко сприяти нам в цьому.

VI. Фото-торгівля.

28. У свій час ВУФКУ відмовилось від свого права на фото-торгівлю на Україні, але тепер це право відновлено й за угодою з Наркомторгом йому буде передано майже повністю всі ліцензи на закордонний фото-крам, Совкіно здає ВУФКУ свій фото-магазин у Харкові, а ВУФКУ відкриває по одному фото-магазину в Київі та Одесі.

VII. Режим ощадности.

29. Стан театральної справи, господарства й, особливо, виробництва свідчить про те, що в минулому що до заощадження коштів було не все гаразд. Тепер скорочення витрат по театрах і обласних відділах дасть заощадження коло 850 000 крб. на рік. Скорочення витрат по Центральному Правлінні на 19% теж дасть близько 100 000 крб. на рік. Скорочення витрат на Фабриках та мимовільна економія на Ялтинській фабриці через об'єднання її з Одеською фабрикою, також становитиме щось із 500 000 крб. Отже, заощадження витрат проти минулого року становитиме щось із 1½ мільйони карбованців.

VIII. Взаємовідношення з громадськістю.

30. В справі залучення широкої партійної, профорганизаційної та літературної громадськости до участи в виробництві зорганізовано громадські перегляди картин в Київі, зорганізуються такі-ж в Харкові; особливо тісну ув'язку ця робота повинна набрати по лінії широкої організації ТДРК і Художньої Ради при Правлінні ВУФКУ.

Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. 1927. № 11(19). Ноябрь. С. 13–18.

М. Заячківський

ДО ПАРТІЙНОЇ НАРАДИ В СПРАВАХ КІНО

(В порядку обговорення).

Радянське кіно стає могутнім засобом пропаганди ідей комунізму проводячи її в загальнодоступній та художній формі. Від народження радянської кінематографії пройшло всього з п'ять років, а вже і в цій ділянці культурної роботи за нами чимало значних досягнень, що дозволяють радянській кінематографії стати поруч, а в окремих моментах навіть попереду закордонної кінопродукції.

Величезне значення кіно та його ролю в нашій загальній, політично-освітній роботі, вже давно зважила партія. Кожному з нас пам'ятні слова Ілліча: «Треба твердо пам'ятати, що з усіх мистецтв для нас найважливіше кіно». На партійних з'їздах не раз було підкреслено вагу кіно, як одної з форм масової ідейно-виховної роботи (наприклад, постанови XII і XIII з'їздів РКП(б), постанови IX і X з'їздів КП(б)У. Одначе справа радянської кінематографії, ввесь комплект питань, що з нею зв'язані, ще досі не стоять на всю широчінь перед партією.

Почасти це виправдується тим, що треба було певного періоду для зростання, для розвитку самого радянського кіно, щоб здобути певний досвід» певні, фактичні та реальні матеріяли, що в свою чергу могли б стати базою ґрунтом для повного вирішення партією питання про ролю та перспективи радянського кіно. Крім того, не можна сказати, що наше кіновиробництво й до сьогодні зовсім «пливло без керми й без вітрил». Загальні намітки, загальну установку для розвитку кінематографії давали не тільки ці постанови партз'їздів, що про них явище згадав, але також значною мірою дороговказом напряму розвитку для радкіно були ще такі цінні партійні документи — резолюції, як от постанови ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У про художню літературу, про театральну політику тощо. Вони в основному давали «тон», давали напрям також і для кіно.

Але сучасне становище радянської кінематографії таке, що цих загально-провідних, партійних указівок вже не досить. З усією гостротою виростає перед партією потреба повністю та вичерпуюче вивчити й розв'язати всю справу кіно, наблизити кіновиробництво до впливу всієї радянської суспільности та дати чіткі й тверді директиви для розвитку кіно в майбутньому. Тим більше це потрібно, що перед партією тепер стало колосальне, історичного значення завдання — якнайкраще й якнайскоріше підвищити політичний та культурний рівень трудящих мас, провести «культурну революцію». І кіно, як один із кращих факторів масового виховання, висувається на чільне місце.

Партійна кінонарада (всеукраїнська, а слідом за нею всесоюзна) мають отже вирішити й принципово й практично всю проблему кіно в радянській країні. А тому значення цієї наради буде дуже велике.

Справи кіно тепер актуальні.

Зацікавленість широкої партійної і взагалі радянської суспільности цією парткінонарадою, уважна підготовка до неї, що скрізь тепер проходить, розроблення й надсилання з місць цінних матеріялів та зауважень, низка конкретних критичних пропозицій, що надходять звідусіль, — все

це ясно показує, яке живе та болюче для всіх є Зараз питання про становище та перспективи радянської кінематографії. Нарада матиме в свойому розпорядженні багатий матеріял, багатий, широкий, всебічний досвід попередньої роботи, і зможе задовільно виконати своє призначення.

На порядку денному парткінонаради поставлено такі справи:

1) Стан і перспективи української кінематографії, 2) художня політика партії в галузі кіно, 3) кінопреса й кінокритика, 4) кіно та суспільність. Ця програма, приблизно, охоплює всі основні питання, що їх треба зараз пророблти та вирішити.

До всеукраїнської кінопартнаради проведено чималу попередню підготовну роботу. Майже від усіх окружних партійних комітетів надійшли матеріали щодо оцінки стану кіно, пропозиції, вимоги і т. інш. В деяких округах проведено низку масових нарад у справах кіно (Харків, Київ, Миколаїв, Артемівське й інш.), в окремих округах пророблено виборочне вивчення кіноглядача (Одеса, Б. Церква та ін.). Крім того, з багатими матеріялами виступають такі організації, як ВУРПС, УПО, фракція «Робмис», ВУАРДІС, «Кореліс» та ін. Коли додати до цього звітні матеріял и правління ВУФКУ — цієї монопольної кінoорганізації на Україні, то партнарада буде користуватись цілком достатніми даними, безпосередніми фактами та цифрами.

Все це має забезпечити кваліфіковане й відповідальне вирішення нарадою при ЦК партії справи про шляхи розвитку радянської кінематографії.

Цікаво буде розглянути становище нашого кіно на сьогоднішній день за тими матеріялами, що вже є, та водночас намітити деякі головні зауваження, що їх тепер можна зробити. Безперечно, що все це може мати тільки загальний, поверховий характер, не претендуючи на остаточну оцінку стану й перспектив кіно.

Зростання громадської зацікавленосте.

Перше, що звертає на себе увагу не тільки з матеріялів, але з безпосередньої дійсности, це колосальне зростання зацікавленосте трудящих мас до кіно. Кіно притягає до себе все ширші кола глядачів і в місті й на селі. Сітка кінотеатрів все поширюється, росте відвідування кінотеатрів. Загальне число кіновідвідувачів по Україні за рік здається, що в три рази більше від кількосте населення УСРР. Особливо росте кіносітка клубна й сільська. Кінофікація села знаходить часто гарячий відгук серед сільської суспільносте, що виявляється навіть у матеріяльній допомозі. В деяких селах (Зінов'ївське) спеціально побудовано коштом сільської суспільносте приміщення для кінотеатрів, по інших перебудовано чи пристосовано старі приміщення. Збирають гроші на придбання кінотеатрів, динамомашин і т. ін. На жаль, наші матеріяльні можливості не дозволяють повнотою задоволити всі вимоги в кінофікації (відсутність достатньої кількосте кіноапаратів, джерел електроенергії, фільмів тощо).

Так само росте громадська увага до справ кіно взагалі (стихійно, на жаль), проходять дискусії, суперечки й т. ін. Розвивається критичне ставлення до кінопродукції, зростають вимоги щодо якосте (ідеологічної, художньої та технічної) кінокартин. Цю розбурхану громадську думку навколо кіно ми досі не досить виявили, зовсім незадовільно оформили, ми не утворили ще потрібної радянської кіногромадськости й не гаразд керуємо та не використовуємо масової зацікавленности.

Організації, що існують, або надто кволі (ТДРК). або ставлять собі більш вузькі завдання («Кореліс», «ВУАРДІС»). Зрештою поняття кіногромадськість не може бути зведено до однієї, будь якої (хоч би й громадської) організації. Радянську кіногромадськість мають складати всі пролетарські й громадські організації за ініціятивою та керівництвом компартії. Лише за активної участи профспілок, рад, комсомолу, жін-делегаток, кооперації, КНС, об'єднань наукових,

літературних та художніх сил, поруч посиленої діяльности специфічних кіноорганізацій (ТДРК, ВУАРДІС, Кореліс тощо) можливе утворення широкої радянської кіногромадськости, як організованого фактора, що без нього неможливий здоровий розвиток нашої кінематографії.

Радянський кіноглядач не може бути тільки пасивним споживачем кінофільм, — він мусить бути активним учасником кінопродукції. На його вимоги, на його вплив мусять зважати при розвитку кіновиробництва. Завдання партії — організувати глядача, як громадську силу, що сприятиме роботі кіноорганізацій, буде, за керівництвом партії, через свої масові організації, впливати на кінопродукцію. Кінопродукційні організації (в даному разі ВУФКУ) повинні вести свою роботу під скляним колпаком широкої громадської контролі на принципах широкого, тісного взаємозв'язку з усіма радянськими організаціями, шляхом перевірки своєї роботи з боку пролетарських мас та їх організацій. Треба впоряджати громадські перегляди, суди, диспути, огляди в пресі тощо.

Крім того, організація кіногромадськости потрібна також і для сприяння дальшому поширенню кіно, через громадську матеріяльну допомогу державним органам у кінофікації, особливо села (кінокооперативи тощо).

Кіногромадськість незамінима, зрештою, для політично-освітньої роботи навколо і через кіно (лекції, пояснення, довідки, громадські перегляди й дискусії тощо), якої у нас досі майже зовсім не було.

Треба вивчити кіноглядача.

Дальше важливе питання, це вивчення запитів і потреб радянського кіноглядача. Такої роботи — вивчити нашого кіноглядача — у нас по суті не було. Доводиться заявити, що досить вірно ми глядача не знаємо, хто він і чим цікавиться, яких картин вимагає, яких проблем та тем треба торкатися, в яких формах давати і т. д. і т. д. Звичайні балачки: «вимагають гарного, ідейно-витриманого, художнього фільму» — та й годі. Далі цього розшифрувати ми поки-що не можемо.

Це надзвичайно важлива справа, що без неї неможливий розвиток радянського кіно, як засобу масового виховання. Вирішення її значною мірою залежить од вирішення першої проблеми — організації кіногромадськости.

Що ж говорять про запити кіноглядача матеріяли, що надійшли з місць до партнаради? Здебільшого в них є така оцінка: «Більшість глядачів цікавиться радянськими фільмами революційного та побутового характеру, одначе негативно ставиться до голих агіток. Але одночасно треба зазначити, що частина глядачів, у тому числі частково й робітнича та селянська молодь, цікавиться закордонними та трюковими фільмами».

Таку ж саму картину змальовує й такий покажчик, як каса.

За вивчення кіноглядача треба братись не тільки шляхом громадської організації кіноглядача, але також і науково. Політосвіторганам, разом із ВУФКУ, треба організувати цю справу, як систематичну, планову роботу, притягнувши потрібні сили, давши потрібні кошти.

Кінорепертуар та його якість.

Найбільше уваги, безперечно, притягають до себе справи кінорепертуару, його становище та якість на сьогодні. Це ж по суті зараз основне питання радянського кіно.

Наша кінематографія при всій її молодості має вже помітні досягнення й щодо художньої та технічної сторони, й щодо змісту та ідейної витриманости своєї кінопродукції. Це мусить визнати кожний, хто береться оцінювати якість кінорепертуару. Одначе це тільки одна сторона

справи. Проти минулого часу радянська кінематографія виросла. Але кожного з нас цікавить не тільки те, як і наскільки наше кіно розвивалося взагалі, а передусім нас хвилює питання, наскільки наше кіно вже відповідає свойому призначенню, як засобові комуністичної пропаганди щодо ідейної та художньої якости своїх фільмів. На таке питання приходиться відповісти, що якісний стан нашої кінематографії ще не може задоволити вимог сучасности. Піднесення культурних потреб, інтересів, художнього смаку широких мас, на ґрунті поліпшення їхнього матеріяльного становища, все ще випереджує зростання кіномистецької творчости.

Звідси й джерело всіх отих, значною мірою виправданих, нарікань на репертуар радянських кіноорганізацій (при чому не тільки ВУФКУ, але також «Міжрабпом Русь», Радкіно, Держкінпром Грузії та інш.).

В чому причина такого становища? Чи вся вина за кінопродукцій-ними організаціями?

Безперечно, ні. Це скоріше їх біда, ніж вина. Основна причина та, що наше радянське кіно взагалі відносно молоде. Приходиться творити кінопродукцію (кількістю велетенську), не маючи відповідних художніх сил, кадрів кіноробітників (сценаристів, режисерів, операторів, авторів тощо), не маючи досвіду в роботі, не маючи часто відповідних матеріальних умов.

Крім того, в перший період свого існування кіноорганізації дуже велику (на жаль, подеколи майже всю) увагу звертали на утворення певної, міцної матеріальної та технічної бази для розвитку кінематографії взагалі.

Таким чином, при всіх своїх досягненнях (що, безперечно, є) радянське кіно ще далеке від такого становища, коли культурна кінороботa могла б більш-менш відповідати свойому завданню.

Ми не можемо сказати, що наше кіно зараз обслуговує маси добірною з художнього та ідеологічного боку продукцією, що воно успішно бореться з дрібнобуржуазною ідеологією, підносить класову, пролетарську свідомість, що воно стало засобом колективного, масового виховання в дусі комуністичної ідеології.

На жаль, наша кінематографія має ще багато болючих недоліків і хиб. Наші картини в значній їх кількості ще не високої художньої та ідеологічної якости (про окремі картини, як «Панцерник Потьомкін», «Звенигора», «Одинадцятий», звичайно, мова не йде), а навіть деякі а них треба визнати, як зовсім не художні та ідеологічно не витримані.

Не дивно отже, що скрізь, де тепер обговорювалися справи радянського кіно, ми зустрічаємо гострі нарікання на кінорепертуар. Діапазон критики якости кінопродукції — широкий, від заперечування всяких досягнень у поліпшенні художньої та ідейної якости картин, до безґрунтовного виправдування всього, що випускається в світ.

Яка ж оцінка правдива? На мою думку, треба зважити ці об'єктивні причини, що про них вище згадано, які не давали й ще не дають змоги нашому кіно вже вповні досягти належного рівня, але це зовсім не значить, що ми виправдуємо всі недоліки й всі хиби кіно. Навпаки, і в такій об'єктивній обстановці можна вже було дати кращу кінопродукцію, можна було більш уважно подбати за краще художнє виконання, за більше збереження ідейної витриманости в картині. На доказ цього можна б навести багато картин, що їх або зовсім не треба було ставити радянському кіно, або вони могли б (у сучасних умовах) вийти все таки кращими щодо своєї якости. Кожний з нас, не задумуючись, перелічить чимало таких картин.

Бувають навіть картини (наприклад, «Рейс м-ра Ллойда»), що з приводу них прямо виникає питання: чому й для чого її ставила радянська кіно-організація — мабуть тільки для «каси», для обивателя?

Саме проти таких недоліків у художній та ідеологічній якості кінокартин, проти всяких ухилів та викривлювань треба виступити рішуче, їх вже не повинно бути, їх можна вже уникнути.

«Молодість» радянської кінематографії тепер така вже «стара», що партія вже може вимагати посилення ідеологічної витриманости та художньої якости кінопродукції. Категорично треба вимагати повного усунення ідеологічно невитриманих картин, що розраховані не на робітничо-селянського глядача, а на «касу». Це тим більше потрібно, що вивчення відвідувань кінотеатрів показує, що радянська, справді, художня та ідеологічно витримана кінокартина дає не тільки не менші грошеві збори, а навпаки — більші.

Конкретно треба заявити, що період «дитячих років» для кіноорганізації, коли вся їх увага зверталася, передусім, на матеріяльно-фінансову базу, вже минув чи минає, що зараз їм можна й треба зробити поворот: обличчям до якости кінопродукції. Даєш радянський, художній кінофільм!

Чергові завдання щодо кінопродукції.

Які ж чергові завдання є в цьому напрямі перед кіномистецтвом? Основне завдання тепер — дати таку кінопродукцію, що відбивала б патос мирного будівництва робітничо-селянських мас, патос будівництва соціалізму, новий побут, нові відносини, нову психологію. Зокрема справа індустріалізації нашого господарства (реконструкція його на новій, вищій, технічній базі), раціоналізація виробництва, боротьба за культуру праці, за дисципліну, — все це повинно стати сюжетами як науково-технічних, так само й побутово-художніх фільмів.

Далі, перед кіномистецтвом (так само, як перед усім мистецтвом) стоїть тепер завдання боротьби проти занепадницьких та дрібнобуржуазних настроїв, боротьби проти ідейних та побутових ухилів, боротьби проти апології хуліганства, «приключенства», боротьби проти міщанської ідеології. Поруч того, кіно й надалі не може відмовитись від освітлювання тих проблем і сюжетів, що їх воно торкалося досі (громадянська війна, історія класової боротьби і т. ін.), хоч таких картин випущено досить багато. Але треба констатувати, що зміст таких картин не завжди давався в правильному ідейному та художньому освітленні, до того ж ці картини (з часів громадянської війни) здебільшого торкались ролі інтелігентсько-міщанських шарів у революції.

Дуже, дуже мало наше кіно досі змалювало побут, боротьбу, успіхи та хиби, правдиве життя (і то не у викривленій трактовці) справжніх робітничих чи селянських кол.

Крім того, ще деякі специфічні, чергові проблеми вимагають, щоб їх зачепило, освітило й пропагувало кіно (підготовка до оборони країни^ антирелігійна пропаганда, кредитові справи тощо). Одне слово, тематичний, виробничий план кіно-організацій мусить точно відбивати загальний план нашої агітпроп і політосвітроботи.

Перед українською кінематографією стоїть ще окреме важливе завдання. Кіно має стати одним із кращих факторів українізації. Зазнайомити мільйонові маси з історією України, з соціальною боротьбою, з культурою, побутом то що, все це може й повинна здійснити кіно, як могутній засіб масової пропаганди. Радянська кінематографія на Україні мусить отже органічно стати українською (добір сюжетів, оформлення, худож. кадри), не сходячи одначе при цьому з лінії пролетарського інтернаціоналізму, борючись проти можливих ухилів у націоналістичний бік.

Кіно — для мас.

Радянське кіно мусить орієнтуватись на масового глядача, його продукція мусить бути простою, загальнодоступною, зрозумілою для широких мас, вона мусить мати відповідне соціяльне значення. При тому, одначе, партія не може висловлюватися за будь-який формальний художній

напрям у кіномистецтві (так само, як у всьому мистецтві) — партія вимагає тільки простоти й зрозумілости кіномистецтва по змісту і по формі для широких мас.

Треба всебічно сприяти створенню високохудожніх кінотворів, що могли б бути зразками для всього кіновиробництва, але сучасні умови примушують нас ждати поки-що середніх щодо якости картин (за умовою що вони задовольняюче художні та ідеологічно витримані). Такою поки-що й надалі повинна бути лінія радкіно, коли взяти на увагу наявність сил з одного боку і колосальну потребу в кількости картин — з другого.

Повертаючись до кінорепертуару, треба ще загадати про наукові виробничі, дитячі та юнацькі кінофільми.

На цих фронтах у нас дуже погано і зв'язувати цей недолік самими об'єктивними причинами ніяк не вдається. Можна і треба це діло поставити краще. Досвід у цій роботі теж є вже достатній, отже затримки в майбутньому в покращанні цієї справи не повинно бути.

Окремо треба згадати про так звану кінохроніку. Треба одверто визнати, що у нас ще немає радянської кінохроніки. Не доводиться говорити, яке значення має фіксування нашого «радянського дня» на кіноплівці.

До цієї роботи треба притягти не тільки самі кінопродукційні організації, — треба утворити своєрідних кінокореспондентів. За останній час такі спроби вже робляться, треба це діло в майбутньому організувати й повести краще.

Треба поліпшити справу кінотворчости.

Процес творення кінокартини (від сценарія до готового для прокату фільму) вимагає окремого, уважливого розгляду. Донедавна радянська громадськість зовсім була незнайома з таємницями цього творчого процесу. Кінопродукційні організації надто суворо зберігали свої секрети. Не раз і не два констатувалося відірваність кіноорганізацій од широких громадських організацій, більше того — неврегульованість, а то З ненормальність взаємовідносин з тими культурно-художніми організаціями, що так або інакше беруть участь в кіномистецькій творчості, зокрема відсутність нормальних і твердих взаємовідносин поміж сценаристом, редактором і режисером у процесі творення фільму.

Лише в самий останній час є деякі заходи винести цю справу на ширший світ, обговорити та вирішити, хоч і ці заходи ще далеко не увінчались повним успіхом.

Це питання так або інакше стане й перед партійною кінонарадою. Тепер поки-що висувається ясно одне міркування, що шлях до усунення цих недоліків іде через поширення діяльного, взаємного зв'язку кінопродукційних організацій з художніми, культурними й взагалі громадськими організаціями з одного боку, через посилення та покращання художнього керівництва та внутрішньої, колективної роботи підчас виробництва на кінофабриці.

Лише за умовою дружньої роботи, тісних взаємовідносин з художньо-літературними організаціями (а тепер тут не зовсім гаразд) кінопродукційні організації зможуть поліпшити свою продукцію (послабити сценарний голод, підвищити якість та ідейність тематики, сюжетів, художнього оформлення, самої постановки й т. ін.). Потрібне взаємне знайомство з художніми та виробничими планами, а виробництвом, взаємне сприяння та допомога в роботі. За налагодження цього треба братись і кіноорганізаціям і художньо-літературним об'єднанням.

Так само треба посилити художнє керівництво на кінофабриках, добравши та висунувши відповідні сили, практикуючи художньо-виробничі наради (в поширеному складі), зв'язуючи ближче й тісніше сценариста з режисером, а також з редактором. Зокрема доцільно практикувати

командирування окремих сценаристів на кінофабрику для ознайомлення та для консультування підчас постановки сценарія.

Наявні кіномистецькі кадри ще недостатні і ще не зовсім можуть нас задоволити. Треба визнати, що хоч кінoорганізації мають багато досягнень щодо притягнення кращих радянських мистецьких сил до кіновиробництва, але справа посилення й покращання кінокадрів у майбутньому ще залишається актуальною. Так само важливим для нас є завдання насичення кінопродукційних організацій комуністами-культурниками, щоб посилити ідейне керівництво кінопродукцією.

А тому треба дуже уважно розглянути та вирішити справу підготовки нових кінокадрів, їх висунення та виховання, зокрема українських.

Поліпшити демонстрування кінокартин.

Переходжу до справи кінопостачання та демонстрування картин. Не досить випустити кінокартину, її треба ще своєчасно й відповідно технічно продемонструвати.

Яке ж тут становище? Тут теж є багато недоліків. Картини надходять несвоєчасно, з запізненням і — головне — надходять частенько технічно негідні і всяка цінність картини через те губиться. Є випадки, коли картина підчас демонстрації багато раз рветься (до 72 раз) або на екрані йде «дощ», а не картина.

І цю справу можна поправити. По-перше, повинен бути певний, але твердий план постачання, при чому час вже подумати про певний добір репертуару для різних кінотеатрів (робітничих, селянських, нацменівських тощо), про певне чергування картинами (а то є випадки, коли місяць підряд ідуть тільки революційні, потім підряд тільки видові чи наукові фільми). Досі (а властиво до останніх днів — до часу договору поміж ВУФКУ і КВ ВУРПС) прокатні плани складало й визначало тільки ВУФКУ. За великої обмежености кінокартин цього не можна було уникнути, але тепер, коли кіновиробництво значно поширилось, можна й треба вже говорити про складання певних репертуарно-прокатних планів. І ця справа, на мою думку, повинна належати не тільки до ВУФКУ, а скоріше до Репертуарному, розуміється з притягненням зацікавлених організацій.

Поліпшити технічну якість кінокартин, що їх тепер демонструють, теж можливо. Заощаджувати на тому, що картину демонструють більше» ніж її положено (100–120 кіноднів) не треба — кіно не тільки комерційне підприємство, а велика культурна установа. Можна й треба також переглянути прокатну політику, коли картини раніш (якщо вони ще технічно зовсім добрі) демонструються в комерційних кінотеатрах, і тільки після того в робітничих клубах, а тоді вже йдуть на село. Чому не навпаки, чому не починати з робітничого чи селянського кіно? Або не пускати в прокат одночасно багато зразків картин паралельно? В комерційний театр, куди ходить здебільшого обиватель, він піде на всяку картину, а наш глядач, для якого ми працюємо в клубі і в сельбуді, повинен дивитись на технічно-гідну до демонстрування картину.

Я не буду зупинятися на всій кінопрокатній політиці (ціни на квитки, коефіцієнти, штрафна політика й т.д.). Ці питання, правда, важливі, але їх огляд забрав би надто багато місця. Одне тут треба ясно зазначити й підкреслити — прокат кінокартин має бути не тільки й не стільки комерційною, експлоатаційною справою, як відповідальною політосвітньою роботою, треба отже кіноорганізаціям так до цього й ставитися (особливо що до клубів і села).

З демонструванням кінокартин тісно зв'язана справа їх музичної ілюстрації. На це питання досі мало хто звертав увагу. А художнє З відповідне музичне ілюстрування кінокартини відограє для її успіху не останню ролю. В якому стані ця справа тепер — краще не говорити. Я думаю, що до картин при прокаті треба в майбутньому обов‘язково додавати програми музичної ілюстрації (а навіть окрему музику, коли така буде).

Кінолітература й кінокритика.

Так само багато наших картин потребує ширших пояснень. З другого боку, закордонні фільми треба теж відповідно коментувати аби попередити ті чи інші шкідливі впливи. Все це може зробити кіно-лібрето, за умовою, коли воно грамотно, критично й по-марксівському витримано складено. На кінолібрето треба дивитись не як на рекламу (а таким воно досі було), а як на допомогу масовому глядачеві якнайкраще сприйняти фільму. Зокрема це гостро потрібно в обстановці села, де наші фільми іноді не досить зрозумілі, а сільський актив теж не може гаразд всього пояснити.

Ще гірше, як з лібрето, стоїть справа з кінорекламою — вона не тільки груба, вона часто своїм змістом недопустима в радянській країні, бо силкується затягти глядача, граючи на його інстинктах, розхвалюючи всякі «гострі» моменти. Між тим, реклама відограє чималу ролю в успіхові тої чи іншої картини. Вона досі в руках виключно «господарників», а не «політосвітників». Реклама має агітувати за радянське кіно, за його зміст, має притягувати нашого глядача, робітника чи селянина.

Дуже цінною для впливу на сприймання кінокартин глядачами (особливо масовими) є кінокритика. Одначе, її стан на сьогодні далеко незадовільний. Критика не організує й не відбиває громадської думки. Часто-густо відсутність марксівського підходу до розбору кінофільм, випадковість художньої оцінки, а то й відсутність будь-якої лінії в художній та ідеологічній оцінці кінопродукції робить кінокритику навіть шкідливою. Все це треба вижити. Рецензування кінофільм ми повинні розглядати, як засіб впливу на кінотворчість з одного боку, на широкого робітничо-селянського глядача — з другого, а тому треба кому слід подбати за покращання кінокритики.

Ще гірше стоїть справа з кінолітературою, зокрема українською мовою. її немає. Окремі відомчі видання сюди зараховувати не можна. Треба подбати про утворення і популярної масової ї технічної літератури про кіно. Зокрема треба організувати спеціальний, критичний кіно-журнал.

Крім всіх оцих питань е ще чимало інших важливих справ у нашій кінематографії, що їх теж треба буде на партнараді обговорити й вирішити (фінансове становище, взаємини з закордоном тощо). Одначе, розмір статті примушує мене обмежитися висвітленням тільки даних питань.

Партійна кінонарада основним своїм завданням повинна поставити зрушення широкої громадської уваги та її мобілізацію навколо справ радянської кінематографії, бо тільки це дасть нам певну гарантію успішного розвитку кінокультурної роботи.

Агітація й пропаганда. 1928. № 7/8. Січень. С. 34–44.

М. Скрипник

СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ[157]

Наша кінопраця вже звергала на себе велику увагу нашої партії та радянського суспільства. Декілька місяців тому при НКО відбулася спеціальна широка нарада, скликана з участю представників Агітпропвідділу ЦК КП(б)У для обговорення кіно-роботи й завдань, що стоять перед

157. Промова на кінонараді при ЦК КП(б)У 31.I — 3.II. 1928.

нею. Ця нарада стала за поворотний пункт у нашому кіновиробництві. Вона встановила низку хиб, помилок, вад у цій галузі й намітила завдання дальшої кінопраці. Тепер ми стоїмо перед другим поворотом. Треба передусім зазначити, що зроблено в цій справі за останнє, півріччя. Треба прямо, одверто констатувати, що тепер стан ці$ї роботи інший, ніж був півроку тому. Півроку тому ВУФКУ було організацією, що не мала ніяких зв'язків з нашим робітництвом, організованим у профспілки, і навіть з партійними організаціями.

Нарада, скликана при НКО, а потім і Колегія НКО констатували цілковиту відірваність усієї праці ВУФКУ від керівництва НКО, цілковиту відірваність роботи ВУФКУ, від загальної політично-освітньої і соціяльно-виховавчої роботи, що переводить її НКО. Відсутність широкого художнього завдання, сутокомерційний підхід до всіх справ кінопраці — це характеризувало всю роботу ВУФКУ 6–7 місяців тому. Як наслідок усієї виконаної в цій ділянці роботи НКО, а також і парторганізації ми тепер можемо констатувати, що картина гонор вже зовсім інша, хоча ще досі багато чого не зроблено, пі ще й далі треба провадити ту роботу, але зрушення вже ми маємо. Ми бачимо його, ми його почуваймо. І тому ми тепер, на мою думку, стоїмо перед завданням не переправляти лінію ВУФКУ, а далі її виправляти, отож я маю змогу тепер говорити про головні питання в царині кінопраці в аспекті тої роботи, що її вже тепер пропалить ВУФКУ з поправками, іноді серйозними, іноді кардинальними в окремих питаннях кінопраці.

Передусім треба зазначити — як підходить Наркомос до справи кінопраці. Додержуючись цілковито погляду Леніна про велику вагу кіна для цілої робітничої справи, для піднесення культурно-соціального й політичного рівня широких робітничо-селянських мас в боротьбі її за соціялістичну перебудову життя, НКО провадить лінію за підвищення художньої якости кінопродукції і її соціально-культурної ваги. З цього погляду оцінюємо ми всю працю, з цього погляду виходимо й ставимо завдання поточної роботи ВУФКУ.

Кінопродукція висуває перед нами завдання тематики, Змісту і оформлення та зв'язку її з цілим культурним процесом. Ми досі не мали людної партійної резолюції, що давала б вказівки про суть кінопродукції. Це зрозуміло. Навіть розуміння того, що кінофільм є окремий художній твір, ще не досить поширене серед робітників самого кіна, ще й досі велася, і навіть тепер ведеться боротьба про те, хто саме з учасників у виробленні кінофільму є дійсний його автор — чи режисер, оператор, чи архітектор, музикант і т. ін. Народній Комісаріат Освіти виходить з такого погляду: кінофільм — ще окремий вид художньої продукції, художнього твору, і стоїть він нарівні з твором маляра, скульптора, архітектора, літератора, музиканта. Художню особливість цього художнього твору ще зовсім не вивчено. Лише перші кроки виявляються в кінопраці, що визначили б собою напрям і шляхи самого кіновиробництва в цілому фільмі, як в окремім художнім творі. Тут маємо виливи різних співучасників всього мистецького кінопроцесу. До кінотвору йдуть і домагаються керувати ним різні художні течії серед літераторів, що розподіляються формально на різні школи й напрями і виявляють їх у своїх сценаріях. До кіна йдуть різні режисерські течії з царини театральної роботи, пробуючи безпосередньо перенестися на кінороботу. Сюди йдуть і виявляються в кінопродукції напрямки архітектурні, акторські і т. ін.

Художньої визначености самої кінопродукції ми ще не маємо, а проте вже є школи різних напрямків, тим то, на мою думку, існування у нас на Україні двох художніх кіноорганізацій — «Кореліс» і «Уардіс», що своїми ознаками розподілу йдуть тільки повз кінопродукції, а не виходять з самої суті мистецької кінопраці, не має ніякої рації. Цей розподіл на дві організації виникає не з різного формального ставлення до кінопродукції, не з того, що вони викладають різні шляхи кіномистецтва, не з того, що вони в самій художній кіно-роботі розподіляються

за окремими формальними мистецькими ознаками, а за іншими ознаками, що є поза межами кіно-праці.

В справі авторів кінотвору ще й досі маємо великі розходження і великі розбіжності, що виявилися між Народнім Комісаріатом Освіти й ВУФКУ з одного боку та між нашими літературними і кіносценарними організаціями з — другого.

Нам пропонували піти за російською практикою, де за автора кінотвору визнається сценариста. Ми на це погодитися не можемо, і я з радістю можу довести, що за останній час якраз Дві організації, що мають безпосередні стосунки до кіно-роботи — Утодік і Кореліс, кінець кінцем після довгих переговорні Зреклися свого погляду про претенсію сценариста на ціле н виключне авторство кінотвору і погодилися з поглядом Наркомосу, що визнає колективне авторство кінотвору.

Ще лиш не знаю думки в цій справі другої кіноорганізації — Уардіса, але я певен, що і ця організація стане на цей, єдино можливий, правильний погляд. Які є взаємини мій; цими всіма чинниками художньої кінотворчости: сценаристами, акторами, режисерами, операторами, архітекторами, — нам зараз не доводиться розбирати. Перший крок кінопраці — це сценарій і тому питання про кадр сценаристів та про сценарій сюїті, перед ними на всю височінь. Сценарій зв'язує кінотворчість з літературною творчістю. Це місток, що поєднує ці дві галузі мистецтва, тому по суті цілковито можливо віднести до нашого кіносценарія всі ті вказівки або більшість тих вказівок, що партія давала в галузі літератури як щодо тематики, так і щодо змісту та оформлення. Тематику і зміст закордонної продукції можна схарактеризувати таким чином, що здебільшого її побутовий і життьовий матеріал взято з ворожої нам класи. Банкети, які там ідуть, фокстроти, взагалі широке, безоглядне розкішне життя характеризує здебільшого картини закордонної буржуазної продукції.

Треба згадати останню резолюцію ЦК КП(б)У в справі напрямків художньої української літератури, де партія вказувала лінію, щоб не зрікатися від виявлення в літературі життьового й побутового матеріалу ворожої нам кляси, бо для того, щоб завоювати всесвіт і його перебудувати, робітництво повинне знати цілий світ; однак ця резолюція зазначала, що треба звернути головну увагу на виявлення побутового матеріалу, життя трудящих мас і їхніх творчих процесів. Цю директиву, на мою думку, цілковито можна пристосувати й до нашої кіносценарної справи.

Тов. Постоловський цілком справедливо сказав[158], що наше кіно вийшло тепер на широке поле праці, стало тепер дорослою людиною, курить сигаретки і навіть танцює фокстрот. Той факт, що фокстрот занадто часто виявляється в нашій кіно-творчості, є перша ознака того, що в нашій кінопродукції побутовий, життьовий зміст занадто часто береться з життя чужих маєтних кляс.

Воно, звичайно, коли брати історію до часів Жовтневої революції або історію капіталістичних країн, то тоді приходиться і на цю ділянку життя зважати та її виявляти, але ж треба зазначити, що відсотково оцього фокстроту тепер в наших фільмах занадто багато, і це показує, між іншим, те, що наші сценарні кадри досі ще замало наші. Приходять вони з чужої кляси, з чужих персів і приносять до нас чужі смаки, чуже побутове й життьове змагання. До того производила ще одна причина, а саме: пристосування кінопродукції до міського і навіть міщанського ринку збуту. Це зазначала кінонарада ще місяців 6–7 тому. Але коли брати теперішні запаси кінофільмів, що ставить ВУФКУ, то ця хиба ще є досить значна.

Також коли говорити про тематику, а не про зміст кіно-сценарія, то теж ми можемо зазначити, що теперішня наявна продукція нашого кіна характеризується з цього погляду малою

158. М. Постоловський: «Актуальніші питання нашої кінематографії», в ж. «Агітація й пропаганда», № 10 за 1928 р

кількістю тем, властивих новій клясі — пролетаріатові, його бойовій праці для завоювання Жовтневої революції і зокрема його творчої соціалістичної праці. Зрозуміло, це не значить, що ми можемо в кінопродукції спрощувати творчість, держатися погляду напостівства, що його партія так рішуче відкинула в галузі літературної творчости.

Для ілюстрації того, чого, на мою думку, нам не треба, я дозволю собі навести приклад з постанови Всеукр. Комітету Спілки Робмису з приводу доповіді ВУФКУ про стан та перспективи кінопромисловости ВУК Робмис лише так, між іншим:

«В целях изжития сценарного кризиса, пленум рекомендует организовать при ВУФКУ постоянный кадр киносценаристов с привлечением к этой работе также и представителей фабрик, заводов и села».

Це негаразд, коли б ми пішли цим шляхом, ми пішли б тоді не до підвищення художньої й культурної кваліфікації наших кадрів сценаристів, а до пониження. Маси треба притягнути, щоб виявити смак, запитання й потреби трудящих, а не до самого сценарного виробництва. Цей погляд масовика, що виявився в літературі, партія відкинула, а тепер його знову пропонується нам в царині кінопродукції, кіносценарія. І мені здається, що ось цей пролеткультівський погляд в художній кінопраці треба так само рішуче відкинути, як це зроблено в галузі літературної праці.

Справа кіносценарія стоїть зараз перед нами, як питання про нового художника, літератора і сценариста. Старий сценарист зараз не задовольняє вимог нового глядача — пролетаря та селянина. Про це кажуть старі фільми російського Держкіна, що збанкротував не лише фінансово, але й художньо, і політично, і соціально. А втім, і новий сценарист, що приходить з шерег техніків сценарної роботи, не завжди може відповідати завданням нового радянського пролетарського кіна. Ми не можемо обмежувати завдання нашого сценарія тільки технічною пристосованістю сценарія до особливостей кіна. Від сценарія ми повинні домагатися і того, щоб він був кіносценічний, і того, щоб він був художній. Справа не в тому, щоб автор сценарія був обов'язково з фабрики, заводу, села, а в тому, щоб сценарист давав художню творчість, яка б відповідала класовій лінії, задовольняла потреби робітників і селян. Новий сценарист потрібний нам, і перед нами стоїть завдання виховати його.

У цьому питанні нещодавно наші літературні українські кола зробили нашому ВУФКУ закид, ніби воно не вживає відповідних заходів, щоб виховувати й притягати нових українських сценаристів. Щоправда, останніми часами наше ВУФКУ частенько тики використовувало, закликало тих сценаристів, що вже зарекомендували себе літературною працею чи сценарною працею в Росії, як от: Маяковського, Бабеля, Толстого і т. ін. Я не можу погодитися з заявами, зробленими почасти в літературі, а що більше в словесних розмовах наших українських письменників, що хотіли поставити неперехідний кордон між Росією і Україною і вимагали, щоб наше ВУФКУ не користувалося силами літературних сценаристів з Росії. Це, безумовно, неправильно. Але я не кажу, що у ВУФКУ все в цьому напрямі гаразд. Пригадую собі подію з фабрики ВУФКУ в Одесі, де відомий Фельдман зробив досить яскравий виступ щодо вживання української мови на фабриці ВУФКУ. Він був до війни меншовик. Прийшов до нас, в пашу організацію і, працюючи в нашій державній організації з підлеглими йому робітниками кіна, дозволив собі неприпустиму політичну заяву про те, що За ним — чиновником радянського кіна — повинні рівнятися щодо мови підлеглі йому робітники кіна. За таку заяву його знято з роботи, але, як мені стало відомо, після того, як його знято З роботи на фабриці, з ним складено умову, щоб він був постійним сценаристом ВУФКУ.

Я проти тої національної обмеженості, що її виставляють декотрі письменники наші щодо заклику російських сценаристів. Гадаю, що тут виявилися деякі націоналістичні напрями і збочення деяких наших українських письменників. Я вважаю за неприпустимі заяви декотрих з них про те, що до ВУФКУ йдуть російські «варяги». Я нічого не маю проти запрошення Бабеля, Толстого. але я проти запрошення Фельдмана, бо це не поліпшення, а засмічення наших кадрів сценаристів політично та соціально чужими нам елементами.

Перед нами стоїть справа виховання нових українських сценаристів, і тут потрібна ціла низка заходів, що їх в своїй роботі мусить у майбутньому перевести ВУФКУ. Справа йде не про те, щоб не визнавати завдання, бо хто ж із нас не визнає партійної лінії в національному питанні? Всі визнають, але не всі здійснюють, не всі здатні здійснювати, і не всі на практиці згідні їх здійснювати. Отже тут потрібні не декларації про заходи для створення нових кадрів, нових українських сценаристів, а ціла низка практичних заходів для того, щоб їх довести до цього завдання. Я досить намагався розібратися і не міг розібратися, чи правильний був той шлях, що його пропонувало було правління ВУФКУ про складання постійних кадрів сценаристів через прийняття їх на службу.

В усякому разі, справа кіносценаристів стоїть перед нами досить гостро. Виходячи з цього, я звернувся до двох «незнайомців», кінохудожніх організацій — Кореліс і Уардіс.

Голоси з місць: «Як то незнайомці, ВУФКУ знає і наші вимоги».

Офіційно ці організації нам невідомі. Вони виникли самі по собі і розкололися самі по собі. Ніяких партійних вказівок щодо заснования та розпуску їх не було. Проте вони існують, бо організації кіносценарної справи вимагає саме життя. Наша паради повинна звернути свою увагу на організації наших кіносценаристів і повинна у своїй резолюції відвести відповідний артикул цій організаційній справі.

Другий співучасник художнього кіпопроцесу — це режисер. І тут справа стоїть в такому самому стані, як і щодо сценаристів. Маємо ту саму боротьбу, ту саму відсутність широких кадрів, хоч, правда, тут що не визначилися окремі суто кіно-сценічні течії. Сюди переносяться також течії з галузі театрального мистецтва. Тут ще вони блукають в пітьмі і намацують шляхи щодо самих художніх напрямків, щодо виявлення їх режисерською працею в кінороботі.

Так само, як у справі сценаристів, стоять ті самі питання і щодо режисури. Виховання нової радянської й комуністичної кінорежисури це — найперше завдання.

Лише перші кроки ми в цій справі робимо, лише поодиноких режисерів маємо, що пройнялися цілковито партійними думками, натхнені пролетарським духом в царині творення нашої культури. Техніка, як операторська, так і режисерська, у нас розвиваються. Ми можемо взяти багато чого з закордонної кінороботи і пристосувати досягнення її до нового змісту і нового напрямку нашого кінотвору. Так, наприклад, американський трюк зараз здобув собі увагу і наших операторів і, наших режисерів, і це не погано. Справа йде не про те, чи користуватися ним, а про те, як його використати. За кордоном, в Америці, трюк, авантура маю свою завдання — забити голову робітникові, відтягти його увагу від життя, від боротьби. До цього йдуть всі джазбанди, фокстроти і музика, що рве нерви, і т. ін. З цього погляду зле й шкідливе для нас значення американського трюку, цього типу американізму в кіні. Наше завдання, проте не в тому, щоб перевести кіно на шляхи лагіднісінького ставлення глядача до життя, спокійнісінького його сприймання, навпаки, наше завдання — це використовувати всі заходи, щоб збудити у глядача творче ставлення до спогляданого ним образна життя.

Зле стоїть у нас справа із співучасником кінопроцесу — архітектором, що лише тепер починає; брати співучасть в художній творчості кіна, і зовсім зле стоїть справа з автором нашої

музичної ілюстрації. Треба, може, було б зазначити, що у нас досі майже зовсім, а краще сказати — зовсім не було музичної ілюстрації. Ну, певна річ, у нас в кожному або майже в кожному кіні, по містах і по деяких кінотеатрах у селах сидять і бринькають музиканти, але ж це є музичне відволікання глядача від хиб кіноплівки. Музичного твору, що супроводив би кінотвір, як його невід'ємна частина, у нас майже немає. У нас немає творів, щоб спеціяльно були написані на теми кіносценарія, до нього були пристосовані і відповідали його завданням. Ці питання перед нами лише стоять.

Досі не було ще жодної партійної музичної наради. Нам доведеться взятися до питань музичної культури. Користуючись З того, що відбувається кононарада, я хочу це питання поставити і покликати робітників профспілки мистецтва на пряму, відверту заяву, яку лінію вони ведуть в царині музичної культури, на кого вони зважають, кому допомагають.

Питання музичної ілюстрації стоїть перед нами руба, бо тут ми повинні визнати, що досі наше ВУФКУ в цьому напрямі нічого не робило і навіть після паради, що відбулася 6–7 місяців тому, теж нічого не зробило. Тут ми взагалі стикаємося З відсутністю дійсно будь-якої широкої роботи в галузі музичного видавництва — його нема.

Наше ДВУ музичних творів майже не видає. Треба було б, щоб одночасно з картиною ВУФКУ розсилав до своїх кіно-органів, до споживачів його продукцію, лібретто, пояснення і ноти — кіноілюстрації. Цього не роблено. Це питання нове, його треба поставити.

Перейду до ще одного співучасника художнього кінопроцесу, що стоїть обіч його і має величезне значіння це до кінорецензії, до кінокритики. Може я й помиляюсь, але у нас, на мою думку, зовсім немає марксистської кінокритики. Це моє глибоке переконання. У нас є поодинокі прояви, поодинокі спроби дати марксистську кінокритику поодиноких картин, тощо, але ж кінокритики взагалі, як життєвого явища, у нас що немає. Треба її нам заснувати, треба її збудувати. Питання кінокритики, кінорецензії є серйозна справа і потребує віл партії великої уваги.

Треба знайти в шерегах партійців достатнє число робітників культурних, видатних, виділити їх в розпорядження відділу преси ЦК та окружкомів для керування в різних парторганах, різних часописах тощо, щоб там почали вивчати й привчилися до цієї важливої роботи. Справа кінокритики є одночасно справа впливу і керування через нашу пресу нашою кінороботою, вона водночас — це справа організації суспільної пролетарської думки глядача, а цю думку ми повинні організувати. Треба зазначити, що зараз стан такий: у нас кінотеатр і глядачі, але ж ніякої організації і зв'язку між кінотеатром і глядачем нема. Театр щодо цього пішов далі. Ми маємо такі значні, важливі спроби в цій справі, як робота «Березоля» в Харкові, театру ім. Франка у Києві, як спроба роботи тов. Польського в Червонозаводському театрі[159] з тим, щоб утворити зв'язок безпосередньо з масами, з організованими робітниками. Закупівля спектаклів профспілками, заводами, робітничими організаціями це д шлях, поперше, організації глядача, а подруге — це в шлях дійсного пролетарського впливу на наш театр. Нічого подібного у нас немає щодо кіна. Коли ми в кінні, в Одесі в нашій молодій опері проклали нові шляхи і маємо достатні наслідки щодо організації нашого театрального й оперового глядача, то цього не маємо в кіні. Питання про організацію нашого кіноглядача не стоїть навіть у наших клюбних кіно. Треба відзначити, що у нас наші робітничі клюби ніяких шляхів в цьому напрямкові не проклали. Ніякої справді організованої роботи над цією масою глядачів у нас не проведено взагалі, в тому числі і в наших робітничих клюбах. Я не знаю жодної анкети, що її перевели наші профспілки чи клюби щодо роботи кіна. Не знаю теж жодного вияву широких пролетарських потреб, жодного вияву того, що їм подобалося і що не сподобалося.

159. Б. Польський: «Харківський державний театр» («Культура й побут», № 6, за 11. XII. 1928 р.).

Треба зазначити, що мережа наших кіно і постійних і пересувних на селі більша, ніж в Росії, що в нас багато чого зроблено; але цього ще не досить, зовсім не досить. Ні в сільських місцевостях для селян, пі в робітничих районах для робітників у нас не вистачає кінотеатрів. Мережа наших кін в основі є фактично та, що залишилася нам з часів дореволюційних. Найбільші театри, найпридатніші до кіновистав, що забезпечують глядачів найліпшими умовами для сприйняття того художнього, політичного і соціяльного змісту кіноматеріялу, що даю картина, ю у нас тільки по центральних містах, там, де дрібна буржуазія, ідучи поодинці, неорганізовано, завойовую кінотеатр, гам, куди йшли до кінотеатру меркантильні баришники-підприємці і засновували свої кінотеатри, ось там і досі залишаються кращі кінотеатри.

Зараз перед нами стоїть завдання побудувати в робітничих районах кінопалаци. Що таке кіно в матеріяльній уяві середнього глядача — робітника й т. ін. Це кімната, де ю стільці, З одного боку екран, з другого боку апарат — і більш нічого. Ось таке уявлення про кіно ю у нас в більшості кіноглядачів. Але нема у них справжнього розуміння того, що кінотеатр повинен бути не лише кімнатою, де провадиться вистава, а й одною з ланок ланцюга художнього впливу на глядачів. Тут повинне бути і відповідне фоє, де можна б і відпочити, а не тільки одна кімната, де брудно, накурено й напльовано, тут мають бути виставлені картини й таблиці, що повинні відповідно впливати на присутніх, і т. ін.

Ще замало ми буваємо в театрі і в кінотеатрі, замало навіть у робітничих клюбах. Глядач проходить через кінотеатр і негайно виходить із нього. Це ю наслідок цілковито старого баришницького ставлення до кіна, а саме: взяти скільки мога з кіна, пропустити яко мога більше глядачів, забуваючи про те, що швидкі перепуски глядачів через кіно зменшують вплив кіна на глядача.

Потрібний новий тип кінотеатру. Кінопалаци, як частина загальних палаців праці і палаців культури, треба будувати і на селі і в містах. Тут я нагадаю вам резолюцію X з'їзду КП(б) У на мою доповідь, де сказано про заснування і побудову по містах і селах цілої мережі таких кінопалаців, де одночасно були б і клюби, і театри, і цілий кінокомплекс культурних установ, що всі разом повинні підносити життєві здатності і сили пролетаря та селянина.

Проблема кіномережі стоїть перед нами на всю височінь. І треба дзвонити в дзвони, треба гукати, треба притягати увагу пролетарського суспільства, увагу партійної думки до питання про наші будинки культури, де було б і кіно, як одне з головніших питань нашої культурної роботи.

Я радий, що тов. Постоловський у своїй попередній промові зазначив про те, що монополія держави на кінопрокат у нас має загальне визнання. Я думаю, що паша партійна нарада цілковито на цьому ґрунті заліпиться і скаже, що, звичайно, помилок багато ю, треба багато виправляти, але і передати кінопрокат з рук держави до рук різних організацій профспілок і приватних, культурних організацій це значить розпорошити справу, позбавитися можливості! сконцентрованого впливу на неї. Бо коли справа в руках держави, то помилки, які є, легше й краще виправляти, аніж коли вона розпорошена.

Правда, місяців 6–7 тому ВУФКУ було таке заброньоване від усіх впливів всіх організацій, що ніхто не сподівався на нього як-небудь вплинути.

Але мені здаються, що практика останнього півріччя показую цілковиту можливість поставиш ВУФКУ під справжню контролю парторганізації, під керівництво НКО, під перевірку профорганізацій і т. ін.

Питання про те — що таке кіно і що таке ВУФКУ — чи передусім організація політично-культурна і освітня, що ми її розглядаймо як знаряддя підносити культурність нашого трудящого люду, чи вона передусім організація комерційна — стояло у нас на нараді Наркомосу,

стоїть і тепер і стоятиме знову на Всесоюзній партнараді. Резолюція Політбюро ЦК КП(б) У на доповідь голови правління ВУФКУ та резолюція наради й Колегії Наркомосу на доповідь ВУФКУ півроку тому зазначали суто комерційний характер тодішнього керування ВУФКУ і визнали це як збочення, що його треба виправити. Недавно відбувалася нарада ЦК Робмису у Москві, і там тож стояло це питання. Виникає думка про те, щоб вважати організації ВУФКУ, Совкіно і інші кіноорганізації як трестівські організації і, як усі інші трести, передати до відання ВРНГ. Скликана «Совкіно» оцими днями в Москві нарада, як мені казав наш делегат на цю нараду, працювала зокрема над питанням про передачу кіноорганізації до відання ВРНГ. Є багато тих, що прихильно ставляться до цієї думки. Чому? Стільки нашкоджено в справі кіна на всіх місцях, що кожен шукає нового шляху, щоб хоч і гірше, аби інше. Та не завжди гірше буває інше. Передати кіно до відання ВРНГ це значить наголос поставити на матеріяльному боці кіносправи, це значить, щоб усі культурні, художні, політичні і соціальні завдання кіносправи підлягали передусім матеріяльно-виробничому віданню, при чому виробничому не з погляду продукції художньо-культурних цінностей. На мою думку, нашій нараді треба з усією рішучістю висловитися проти цієї гиблої, неправильної, шкідливої лінії. Партійна нарада, що скликана при Агітпропі ЦК, передусім, на мою думку, повинна розглянути питання — якими шляхами організувати кінороботу так, щоб вона краще обслуговувала справу політичної освіти, справу освічення широких мас, піднесення, об'єднання їх з життям, обслуговування робітничих трудящих мас. Прирівняти кіноорганізації до Металсиндикату чи до «Утільсировина» це значить забувати і суть, і значення, і окремішній характер кіносправи.

Отже є й причина, чому нам, зокрема, треба протестувати тут, у нас на Україні, проти такого комерційного підходу до справи кіна. Я навмисне, кажучи про властивості кіно-художнього творчого процесу, оминув один бік, одне питання, що має у нас важливіше значіння, — це питання про кінотворчість, про кіно-твір, як частину загального нашого українського культурного творчого процесу. І тут справа стоїть так, що як усі ділянки мистецтва, так і кіномистецтво, є невід'ємна частина українського культурного процесу. Справа не в тому лише, щоб у нас були нові українські наші радянські сценаристи, нові наші українські радянські комуністичні режисери, оператори, актори, музиканти і т. ін. Справа йде про то, щоб наша кінотворчість була річищем творення нашої нової, соціалістичної української національної культури. І тут я користуюсь з нагоди, щоб заявити свій протест проти тих думок, що є серед деяких робітників у Москві у Совкіно та біля нього. Ці робітники кажуть: українське кіно має свої властивості, на Україні є своє національне життя, і його треба виявляти у кінотворчості, як у літературі, так в образотворчому мистецтві, але решта — це загально-пролетарська культура, і тому треба все це об'єднати в руках єдиної всесоюзної кіноорганізації, лишивши національним кіноорганізаціям тільки те, що має характер суто національний. Не має гіршого і яскравішого прояву зневажливого, погордливого ставлення представників старої культури до нових культур пролетарською революцією народжених народів, як оцей приклад. Ми творимо свою національну культуру — національну щодо мови, але соціялістичну щодо свого змісту, і не розподіляємо так: на одній полиці лежить національна якість нашої культури, а на другій соціялістична. Хто так розподіляє, той нічого не розуміє в справі творення нової, соціалістичної національної культури.

У нас ці ознаки неподільні своєю суттю, — всім своїм змістом вони зв'язані з нами, і тому ми не можемо відокремити національного питання від соціально-клясових ознак. Вони є єдине ціле і становлять складову частину єдиного культурного соціалістичного процесу. Я ніяк не можу погодитися з таким поглядом, як це виявлено в Москві. У нас є кінокартина «Тарас Шевченко». Після того, як митна війна між Совкіно ти ВУФКУ закінчилась і наша продукція

дістала вихід в Росію, то в числі інших картин туди пішла й картина «Тарас Шевченко». І ось її випускатиме Совкіно зі своїм, писаним російською можна плякатом, на якому намальовано нагорі портрет Шевченка, круг нього жовто-блакитні фарби, національно-петлюрівські, а знизу елементи національної культури два воли в ярмі. Я не знаю, який представник петлюрівської української культури малював оцього пляката для Совкіна. Гадаю, що навмисно він, як національну емблему українського народу, виставив двох волів в ярмі. Ми дужо вдячні Совкіно за те, що воно не забуває національних особливостей України, але ж вважаємо за неприпустиме зводити ці окромішносності до фарб національного прапору Петлюри і до тенденційних емблем — прирівняння України до волів в ярмі.

Змагання до того, щоб кінотворчість України була національна в розумінні обмеження тільки суто національними ознаками змагання обмежити культурний розвиток українського народу. Жовтнева революція своїм урочистим закликом, своїми пролетарськими гаслами збудила до життя наш український нарід, і він, здобувши за проводом пролетаріяту волю і свою робітничо-селянську республіку, не може і не примириться з тим, щоб обмежити свій культурний розвиток тільки піднесенням своїх суто національних ознак, а навпаки — користуючись всіма тими здобутками, що лишила нам попередня історія, наш нарід повинен і хоче мати всі здобутки нової, пролетарської культури і, використовуючи всесвітню культуру, навіть стару буржуазну культуру, — будувати нову культуру, нові художні, соціальні й політичні цінності в усіх ділянках, не обмежуючи себе суто і справді національними ознаками творчости. Така постановка питання, як це було в Москві, губить нашу творчість і наш національний розвиток. Але треба сказати, що ми хочемо не торгувати кінопродукцією, а хочемо поставити її на правильний господарський розрахунок та використати її, щоб підносити художній і культурно-соціальний рівень наших трудящих мас.

Отож, я гадаю, що наша кінонарада повинна прямо й одверто по-більшовицькому, гостро поставити питання та стати на оборону нашого культурного розвитку, і в цій царині і мистецької творчости в царині кінопраці.

Є ще одне питання, де справа стоїть ще дуже зле, — це справа з організацією кіносуспільности. «Общество друзей Совкино» в Росії — це значна масова впливова організація. А от у нас у Києві — 150 членів, в Харкові — 200, в Одесі, де організація вже існує два роки, тільки 300. Негаразд, але це є саме наслідок попередньої стадії розвитку ВУФКУ, де ВУФКУ було відрізане від суспільства. Пролетарська суспільність жила одним життям, а ВУФКУ — другим, своїм суто комерційним життям, не звертаючи уваги на зв'язок з масами.

Справу про заснування не лише місцевого, як тепер є, а Всеукраїнського товариства друзів радянського кіна треба твердо і на всю височінь поставити на цій нараді, визначити це в окремій резолюції, треба закликати наші профспілки, широку масу робітників і зокрема нашу спілку робітників мистецтва, втягти до організації цього товариства і організувати таким робом пролетарський вплив на наше кіно. Справа йде не про те, щоб заснувати нову громадську організацію, яка переводила б роботу щодо прокату й т. ін. Цього не треба. Справа в організації суспільної пролетарської думки, і те, що зроблено в Одесі, в Києві — громадські перегляди картин, треба поставити на широку ногу. Справа не в тому, щоб лише запрошувати на безплатний перегляд картин, греби знайти шляхи, щоб громадська думка робітництва, організованого глядача, робітника була виявлена. Думку організованого робітничого глядача треба окремо, фактично засвідчити і щодо окремих кадрів, і щодо окремих героїв, і щодо окремих картин. Всеукраїнське товариство друзів радянського кіна повинно такс завдання поставити перед собою. Це завдання поточної нашої роботи, воно має важливе значення, і нарада повинна це засвідчити.

Ще декілька слів про кінопрацю через клюби наших профспілок.

Той, хто хотів би відірвати культурну роботу, переведену серед робітників, від профспілок, грубо помиляється. Зв'язок з профспілками, безумовно, мусить бути — так само як і безпосередній догляд профспілок за кіносправоіо, за організацією постійного пролетарського впливу на цю працю, це і є потрібні нам шляхи боротьби проти бюрократизації цієї важливої роботи. Тим то заздалегідь треба геть відкинути всякі можливі думки про потребу відокремити клюбні кінотеатри, кіновистави від профспілок, навпаки, там ще потрібніший розвиток роботи наших профспілок.

Треба усунути поперед складені не досить нормальні взаємини, що були рік тому між НКО та Культвідділом ВУРПС, мур непорозумінь, непроінформованности, неознайомлення. Треба, щоб НКО, зокрема ВУФКУ, в усій роботі вироблення потрібних для робітництва кінокартин, у прокаті їх і т. ін., щоб він цілковито й надалі ознайомився з усією роботою, яку провадять культвідділи, профспілки через кінотеатри в спілкових клюбах.

Тепер вже нема тої постійної щоденної боротьби, що перешкоджала б, гальмувала роботу ВУФКУ і Культвідділу ВУРПС. Це трошки виправлено, але треба й далі йти тими ж таки шляхами, щоб налагодити цілком нормальні взаємини. Організація всеукраїнської художньої чи прокатної наради при ВУФКУ, де повинні бути представники Культвідділу ВУРПС, з одне з найголовніших завдань. Напевно, як мені здасться, треба визнати за доцільну і участь представника ВУФКУ в раді робітничого кіна, для жвавішої участи, більшого виявлення цих питань та виправлення помилок. В усякому разі, нині перед нами завдання — дати гарне нове кіно, дати художню кінотворчість доброї якости і в мистецькому, і в політичному, і в соціальному значенні і тим створити справжню знаряддя широкого культурного піднесення наших трудящих мас і зробити кіно важливішим знаряддям пролетарської культури для потреб нашої партії, на користь пролетарської культури.

Шлях освіти. 1928. № 4(72). Квітень. С. 1–14.

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ.

(Резолюція парткінонаради при ЦК КП(б)У).

Постанови X з'їзду КП(б)У і XV — ВКП, що поставили на всю широчінь питання культури й відзначили кіно, як одне з могутніх знаряд для піднесення культурного рівня мас, — гостро висувають питання про притягнення до будівництва кіно уваги широких партійних мас та всієї радянської громадськосте

Недостатня увага до справ кіно з боку громадськосте недостатність безпосереднього Партійного керівництва утворювали до останнього часу такі обставини, коли кіно неповнотою виконувало свою ролю могутнього чинника політосвітнього значення в руках партії, ролю знаряддя для піднесення культурного рівня широких трудящих мас та складової й органічної частини загального розвитку української соціялістичної культури.

Парткінонарада при Агітпропі ЦК КП(б)У повинна бути дальшим кроком на шляху посилення керівництва партії, повинна покласти початок для постійного та систематичного притягнення партійних мас і зокрема партактиву до участи в будівництві на цій найважливішій ділянці культурного та політосвітнього фронту.

Підсумовуючи теперешній стан кіно на Україні, парткінонарада зважав за потрібне відмітити такі основні моменти в стані ВУФКУ і накреслити такі директиви та перспективи для дальшої роботи:

1. Прогресивний зріст виробництва ВУФКУ за останні роки, що особливо позначилося протягом 1926/27 вироб. року через цілу низку заходів, що їх було вжито в справі поліпшення виробничих процесів та завантаження фабрик і дав змогу ВУФКУ цього року вперше виступити зі картиною свого власного виробництва, що вже покривав на 20% потреби України в картинах.

Нарада вважав за потрібне і надалі поширювати виробництво, що особливо повинно розгорнутись на Київській кінофабриці, що її будується тепер. Нарада також вважає за конче потрібне, як з господарських так і з політичних міркувань, щоб цю фабрику добудовано цього 1928 року. Беручи на увагу, що будування фабрики в свій час розпочато було без серйозного продуманого плану фінансування цієї будови і, що брак коштів у ВУФКУ, яке витратило вже на будування фабрики 1½ міл. карб., висуває загрозу за-консервування цієї будови на цілий рік, нарада вважає за потрібне, щоб ВУФКУ було надано відповідних кредитів для добудування фабрики й закінчення робіт на ній в 1928 році.

2. Нарада відмічав значне здешевлення собівартости виробництва картин цього року проти минулих років і вваже за потрібне і на далі провадити раціоналізацію виробництва, щоб ще більше зменшити собівартість його.

3. Нарада відмічав значні досягнення ВУФКУ за останній рік в справі підвищення художньої та ідеологічної цінности картин власного виробництва («Звенигора» и др.).

Нарада визнає за потрібне перевести низку заходів в справі збільшення партійного художньо-ідеологічного керівництва безпосередньо на самому виробництві, щоб максимально збільшити ідеологічну та художню цінність кінопродукції.

Нарада визнав за потрібне зняти перед ЦК КП(б)У питання про виділення, протягом найближчого року, для роботи, як на Одеській, так і на Київській фабриці не менше як 10 членів партії, що були б добре підготовані і мали б достатню художню та партійну кваліфікацію.

4. Одним з найбільших ускладнень у роботу ВУФКУ є сценарна криза, брак належної кількости придатних для постави картин сценаріїв. Ці криза має об'єктивні причини, що по части полягають у сучасному стані літератури, але вона ускладнюється ще й суб'єктивними моментами, а саме, недостатнім налагодженням взаємовідносин між ВУФКУ та основними кадрами літераторів та сценаристів.

Нарада визнав за потрібне притягти до постійної роботи в ВУФКУ, оформивши цю справу організаційно, як мога ширші кола українських літераторів, зокрема молодих. Одночасно треба створити навколо цих кадрів атмосферу товариської співпраці, не на даючи ні монополії, ані навіть переваги якому-будь одному літературно-мистецькому угрупованню перед іншими.

Нарада визнав за потрібне організаційно забезпечити вплив сценариста щодо художньо-ідеологічної трактовки теми сценарія і утворити такі організаційні взаємовідносини між режисером, сценаристом і актором, щоб картина дійсно стала продуктом колективної творчости всіх участників виробничого процесу.

Як окреме завдання, нарада висуває потребу створення нових кадрів сценаристів і підвищення кваліфікації теперешніх, звернувши особливу увагу на людей в маси (організація конкурсів

на сценарії і на сюжети, утворення заочних курсів або консультації в сценарній справі, утворення при ВУФКУ, або на фабриці сценарної майстерні тощо).

5. Нарада відмічав, як досягнення в роботі ВУФКУ, початок поступового відходу від безплановости та безсистемности в усіх процесах роботи і першу спробу перевести роботу на тематичний план. Нарада хоч і вважав, що виконати тематичний план, якого ВУФКУ цього року практикує вперше цілком не можна буде (за браком сценаріїв та з інших причин), проте, самий перехід на планову тематику нарада визнав за здоровий початок остаточного спланування художньої роботи ВУФКУ в майбутньому.

Нарада вважав, що основне тематичне настановлення для роботи ВУФКУ на кожний рік повинно уважно пророблятись і корегуватися НКО та Агітпропом ЦК. Одночасно треба забезпечити своєчасне поточне реагування ВУФКУ своєю продукцією на основні політичних кампаній, що провадяться партією (загроза війни, перевибори рад, хлібозаготівлі тощо).

6. Нарада відмічав певну роботу ВУФКУ в галузі українізації як художньо-ідеологічного апарату, так і самої тематики роботи і визнав за потрібне дальше переведення цієї роботи, особливо по лінії притягнення та висування на роботу в кіно молодих літераторів та художників.

Але водночас нарада висловлюється проти тенденцій обмеження продукції ВУФКУ лише українськими темами (так само як і проти тенденції обмеження на ближчі роки лише українськими з походження художніми силами для творення української кінематографії) — вважаючи ці тенденції за шкідливі для справи культурної революції на Україні, бо вони спричинилися б до національної обмежености культурного процесу і до плекання провінціалізму в українській кінематографи.

7. Нараду особливо гостро підносить питання про брак достатньої кількости художніх сил для роботи в кіно і зазначає це як одну з найбільших загроз, що може зірвати дальшу роботу ВУФКУ в справі поширення виробництва. Нарада відмічав деяку роботу, що її виконав ВУФКУ в справі висування молодих талановитих українських робітників на режисерську та іншу художню роботу і визнав за потрібне серйозно взятись до підготовки художніх сил, як шляхом поширення інституту асистентури на фабриках, так і шляхом реорганізації роботи Одеського технікуму та Київського кіно-факультету, що повинні стати основним резервом, що має постачати українському кіно нових робітників в галузі кінематографії.

Одночасно нарада висловлюється за притягнення художніх сил високої кваліфікації, що вже досить зарекомендували себе, і з поза меж України і з РСФРР і з-за кордону.

Як окреме завдання нарада висував конечну потребу організації посилки для навчання закордон найкращих, найздатніших, що вже виявили себе, українських кінороробітників, особливо з талановитої молоди.

8. Нарада визнав, що сучасні взаємовідносини і розмежування компетенції між ВУФКУ та кіно-репертуарним Комітетом потребують певного перегляду та уточнення, взявши цілком виразного курса на збільшення загального керівництва і направного втручання НКО в художньо-ідеологічну роботу ВУФКУ, нарада визнав за потрібне обмежити функції кіно-репертуарного комітету правами цензурного органу при НКО для попереднього перегляду лібретто і сценаріїв та послідуючого дозволу готових картин. Це настановлення повинно неодмінно спричинитися до збільшення відповідальности ВУФКУ за свою продукцію, для чого треба підсилити якісно та піднести авторитет художньо-ідеологічного керівництва ВУФКУ (зокрема — редакторат, виробничо-художня частина тощо). Нарада вважав за доцільне утворення широких художніх рад, як при ВУФКУ, так і на фабриках.

9. Нарада констатує, що ВУФКУ вперше цього року почало ставити дитячі картини і поставило протягом року таких 3 картини. Нарада вважав за потрібне глибоко опрацювати в НКО питання як щодо постави нових дитячих картин, так і щодо утворення контингенту картин для обслуговування дитячих мас, маючи в близькій перспективі утворення спеціального дитячого кіно, та кінофікацію школи.

10. За великий недолік у роботі ВУФКУ Нарада вважав відсутність наукових картин. Нарада визнав за потрібне притягти всі наркомати та відповідні відомчі органи, що зацікавлені в поставі наукових та виробничих картин, до участи в цій справі, як шляхом відповідної кваліфікованої допомоги, так і матеріальними коштами. Одночасно конче потрібно поліпшити використання вже існуючої наукової фільмотеки.

11. Нарада звертав особливу увагу на налагодження хронікальних зйомок та регулярного випуску хроніки, зокрема на робітничих і селянських екранах. Відмічаючи цінність хронікального матеріалу, як фіксації сучасности, нарада вважає за потрібне надалі звертати ще більшу увагу на розвиток цієї галузи роботи ВУФКУ, організувавши ближчим часом сталу сітку кіно-кореспондентських пунктів.

12. Нарада, відмічаючи початки деякої роботи щодо організації кіносуспільности осередки ТДРК, громадські перегляди тощо), проте, вважає, що справа організації кіногромадськости на сьогоднішній день стоїть поки-що надзвичайно погано і не в поки-що зачинник дальшого розвитку кінематографії. Організація та пожвавлення діяльности організації кіносуспільности мусить бути одним з найголовніших завдань на ближчі часи.

13. Нарада надає величезного значення для поліпшення кіносправи громадсько-мистецьким організаціям, що можуть стати у великій пригоді для радянської кінематографії в розв'язанні ідеологічних і художніх проблем, проблем кінотехніки, плекання нових кінокадрів тощо. Проте, нарада констатує, що сучасний стан, робота і стосунки існуючих кіномистецьких організацій Кореліс і Вуардіс[160] не можуть бути визнані за нормальні. Нарада вважав, що оскільки посутніх розходжень в художніх і декларативно-ідеологічних позиціях обох організацій нема, їх рівнобіжне існування не має рації.

Визнаючи, що загроза ідеологічних збочень в кожній мистецькій організації, що боротьба проти таких збочень була і буде одним з найважливіших завдань — нарада бачить гарантію від них не в творенні багатьох організацій, що по однаковому формулюють свої ідеологічні й художні завдання — а в дійсному збільшенні партійного проводу й насамперед через членів партії, що в тих організаціях працюють, і що повинні всю свою поточну роботу в них абсолютно підпорядковувати лінії партії, а не груповим інтересам.

14. В справі обслуговування мас через кіно нарада відмічав чималий зріст за останні роки як клубної, так і сільської мережі. Нарада вважав за потрібне якнайкраще скласти п'ятирічного плана кінофікації села, щоб протягом найближчих 5 років насамперед було охоплено всі найбільші села України. Беручи в цьому плані курс на стаціонарну кіноустановку, треба водночас врахувати реальні можливості повного здійснення такого курсу і тому звернути також достатню увагу на забезпечення села кінопересувками. Потрібне для поширення кіномережі устаткування, висуває потреби поширити і збільшити продукцію механічного заводу ВУФКУ, що виробляв кіноапаратуру. В звязку з потребою додаткових коштів на переведення плану кінофікації країни, нарада визнала за потрібне зняти перед ЦК КП(б)У питання про потребу утворити спеціяльний фонд для кінофікації України, шляхом притягнення до цієї справи коштів

160. Вуардіс — Всеукраїнська асоціація революційних драматургів, режисерів та сценаристів. Кореліс — кіно-організація режисерів, літераторів і сценаристів.

населення та відповідних державних асигнувань, зокрема урахувавши для цієї мети самообкладання, що проходить зараз на селі.

15. Нарада зазначає певне й немале поліпшення складу фільмотеки ВУФКУ за останній час та поліпшення співвідношення між радянськими та закордонними кар тинами з тенденцією дальшого витіснення закордонних картин та заміни їх радянськими. Але оскільки цілковите відмовлення од усякого довозу закордонних картин було б неправильним — нарада вважав за потрібне поставити справу імпорту закордонних картин в такий спосіб, який дійсно забезпечував би можливість мати на радянському екрані найкращі досягнення закордонної кінотехніки, а не шкідливу ідеологічно й нікчемну художньо, другосортну заваль.

16. Нарада відмічав велику роботу, що її ВУФКУ перевело в справі збільшення рентабельности театральної мережі і визнав за потрібне зняти питання про підпорядкування ВУФКУ всіх комерційних кінотеатрів, що в на Україні, щоб забезпечити ВУФКУ змогу всі прибутки від театральної мережі використати для поширення кіновиробництва та кінофікації. Одночасно треба ще більш уточнити й досягти повного порозуміння між профспілками та ВУФКУ щодо клубних екранів. В цьому ж напрямку треба найближчим часом, для поліпшення обслуговування профспілкових мас, переглянути існуючу фільмотеку ВУФКУ, очистивши її від технічно-непридатних картин, удосконалити справу з терміном випуску фільм на робітничі екрани і т. інш.

17. Недостатність театральної мережі на Україні, що особливо відчувається в Харкові, Донбасі та прикордонних округах, гостро висуває питання про потребу нового театрального будівництва. Але для поширення театральної мережі, для нового театрального будівництва ВУФКУ потрібно надати за участю місцевих організацій відповідні кредити. Будуючи нові кінотеатри, центр ваги мусить бути в забезпеченні кінотеатрами робітничих околиць.

18. Зважаючи на те, що наше кіновиробництво, яке в галузі сировини, головне плівка, цілком залежить від закордону і на випадок різних міжнародних ускладнень може опинитися перед загрозою цілковитої ліквідації, нарада визнав за потрібне зрушити перед ЦК КП(б)У та урядом питання про потребу збудувати завода для виробу плівки, щоб позбавити наше кіновиробництво від залежности од закордонної сировини.

19. Нарада відмічав такі великі досягнення ВУФКУ в справі налагодження нормальних взаємовідносин з іншими радянськими кіно-організаціями, що дало змогу, з одного боку, замінити на Україні чимало закордонних картин картинами радянського виробництва, а з другого боку, забезпечило ширший ринок для української кінопродукції.

Нарада висловлюється за дальше поліпшення й нормалізацію цих стосунків, при чому неодмінною передумовою такого поліпшення вважав за конче потрібне забезпечити іншими радкіно-організаціями, а в першу чергу Совкіно такого ж ставлення до української кінопродукції (щодо достатнього використання її на екранах, щодо організації реклами тощо), що має на Україні продукція Совкіно. Нарада не може не відзначити низки ненормальностей, які в цій галузі ще існують (невипуск укрфільмів на екран, випадки неприпустимої навіть з політичного боку реклами фільму «Тарас Шевченко» тощо).

Одночасно нарада відзначав нелояльне ставлення до української кінематографії окремих органів російської кінопреси, що доходить часом до неприпустимих виявів великодержавництва («Жизнь искусства»). Нарада вважав за потрібне, щоб відповідне питання було поставлено на всесоюзній парткінонараді і перед відділом преси ЦК ВКП(б).

20. Нарада висловлюється за безумовне збереження кіно-монополії ВУФКУ на Україні. Разом з тим нарада рішуче відкидав будь-які справи в явній чи прихованій формі об'єднання кіно-організацій у міжреспубліканському, всесоюзному маштабі. Зокрема, це стосується проектів

утворення так званого кіносиндикату. Нарада вважає, що шлях конкретного порозуміння між республіканськими кіноорганізаціями в справах кіно прокату, за належного ставлення до цієї справи парторганів — цілком гарантує нормальні взаємини і нормальне обслуговування радянського кіноринку. В той же час об'єднання кіно-організацій, з відповідним підпорядкуванням республіканських кіно-організацій одному центрові неминуче спричинилося б до обмеження ролі кіно, як знаряддя культурної революції в союзних республіках.

21. Так само нарада висловлюється проти передачі кіносправи з органів НКО до органів ВРНГ, що завдало б великої шкоди справі радянської кінематографії взагалі, особливо в звязку з завданням культурної революції. Ставлячи на найближчим час завдання поліпшення господарського боку кіносправи, нарада вважав, що увага партії до цієї роботи забезпечує розв'язання господарських завдань кіно і підчас перебування його в органах НКО. В той же час розв'язання завдань художньо-ідеологічних і загальнокультурних, що в зараз центральними завданнями радянської кінематографії, за підпорядкування кіносправи органам ВРНГ було б, безперечно, поставлено в несприятливі умови.

22. Нарада відзначав, що для розвитку молодої української кінематографії першорядне значення мав питання про можливості стосунків її та зв'язків її із закордоном. В цьому відношенні за українською кінематографією мусить бути забезпечена така ж саме спроможність забезпечення безпосередніх стосунків ВУФКУ із закордоном і абсолютне забезпечення дійсної участи української кінематографії в експортно-імпортних планах, що відповідала б питомій вазі ВУФКУ та його можливостям.

Агітація й пропаганда. 1928. № 10. Лютий. С. 15–19.

М. Постоловський

АКТУАЛЬНІШІ ПИТАННЯ НАШОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ[161].

Ця нарада — перша кіно-нарада, що її скликав Агітпроп ЦК для обговорення питань української і взагалі радянської кінематографії. Не треба гадати, що ця нарада може створити якусь революцію в кіно-справі — може якимось помахом чарівної палички одразу ліквідувати всі ті хиби й огріхи, що в нашій кінематографії. Але, що можна сказати безперечно так — це те, що наша нарада відзначить собою певний, дуже поважний, дуже важливий етап в житті й розвитку нашої кінематографії.

Ті часи, коли ми розглядали нашу радянську, українську зокрема, кінематографію, як маленьку, кволу дитину, коли ми блаженно раділи з того, що ця дитина робить уже перші кроки, вже навчилася розчленовано говорити, — ті часи вже минули. Наша кінематографія стала вже на тверді ноги, вже завоювала собі почесне місце, вона вже розштовхує ліктями своїх славнозвісних закордонних конкурентів. Дитина вже виросла, вже зміцніла — й навіть більше того: вона вже часом, як ми це спостерігаємо й п'є, і курить, і закордон їздить, а іноді, навіть, зривається і фокстрота танцювати. І через те ми вже повинні часом і проти шерсти погладити нашу кінематографію. Через те ми до неї можемо вже підійти з усією вибагливістю вимог, з усією суворістю

161. Промова на всеукраїнській партнаради 1/11-1928.

критики, з усіми тими чіткими завданнями, що їх ставить перед цією важливою галуззю нашого культурного фронту проблема культурної революції, проблема піднесення культурного рівня мас. Оце такий напрямок нашої критики, наших вимог, які ми можемо тепер поставити перед кінематографією, що вже не маленька дитина, а цілком достигла організація, — це характеризує сьогоднішній момент в роботі й житті нашої кінематографії. Це мусить безперечно позначитися й на роботі нашої наради.

* * *

Яку вихідну точку мусимо ми взяти в нашій роботі? За цю вихідну точку безперечно мусять бути маси, мусить бути орієнтацій на робітничо-селянську суспільність. Завдання культурної революції в галузі кіно, як і в інших, полягають в тому, щоб підносити рівень мас із щабля на щабель. Треба через кіно поставити й невпинно поліпшувати виховну роботу, прищеплення масам здорових художніх смаків і певної ідеології.

Наша кінематографія мусить взяти виразне настановлення на маси, на робітників і селян, що є хазяями всього нашого будівництва, а в тому числі й хазяїном нашої кінематографії. Це настановлення мусить бути домінуючим в кіно-роботі. Але ми мусимо розуміти, що коли в цьому відношенні, у відношенні орієнтації кінематографії на маси, ми будемо спрощенцями, ми будемо людьми, що примитивно ставлять питання, ми не виконаємо тих складних і важливих завдань, які перед нами, як перед членами владної партії стоять. Ми бо не тільки задовольняємо потреби маси, ми її виховуємо, ми її перероблюємо. Спрощенство могло б призвести до деяких і немаленьких помилок, бо нам треба не лише задовольняти запити мас, нам треба давати не лише те, що маса сьогодні вимагає, що вона сьогодні розуміє, але нам треба цій масі прищеплювати наші комуністичні ідеї й смаки, нам треба перероблювати масу, впливати на її художній смак, на її ідеологію. І нам треба разом з тим через кінематографію, як одну з важливих ділянок культурного будівництва виявляти творчу можливість мас, творчу потенцію нашої революції. Нам треба, щоб наші досягнення й культурні й художні, могли відповісти не лише на те, що на сьогодні вимагають від нас робітники й селяни, але й створювати нові вартості, вносити свій соціялістичний скарб в справу вселюдської культури.

* * *

Поруч цих питань, себто питань ідеологічного й художнього порядку, поруч проблеми обслуговування й виховання мас та творення наших соціалістичних художніх цінностей, перед нашою нарадою стоять ще й інші завдання. Сучасна кіно-справа, коли кіно стало предметом першої потреби найширшого споживання, коли кіно викликає до себе величезний інтерес мас, в цей час справа кіно стає одною з найважливіших господарських справ. Не дарма ж т. Сталін на останньому партз'їзді присвятив спеціальну увагу в своїй доповіді питанню про кіно, не дарма ж він говорив про боротьбу через кіно проти горілки не тільки як проти дурману, але й як проти джерела добування коштів на справу індустріалізації та культурної революції. Ось чому треба поставити тут зараз на всю широчінь питання за проблему кіновиробництва, про його раціоналізацію, про організацію кіноринку, про ціну на квитки, за просунення кіно до найглухіших закутків країни. І, звичайно, коли ми ці проблеми будемо обговорювати тут, коли ми поставимо питання про кіноринок, про кіновиробництво, про кінофікацію, ми не зможемо обминути питання про кіно-монополію, яка до цього часу була господарсько-організаційним принципом української кінематографії. Я гадаю, що ми маємо всі підстави для того, щоб сказати, що кіно-монополії себе цілком виправ дала. І ми мусимо виходити й надалі з передумови монополії, як із такої передумови, що одна безперечно тільки може нам гарантувати дальший розквіт, дальший

успішний розвиток української радянської кінематографії. На цій нараді не чути жодних голосів про шкідливість кіно-монополії ВУФКУ й як і треба було сподіватись, нарада однодушно стоїть на тій принциповій позиції, що її до цього часу твердо й послідовно провадив у справі кіномонополії наш Центральний Комітет Партії.

І тут я мушу спинитися на такому питанні, яке здавалося б мені, є абсолютно ясне для нашої наради й про яке через те можна було б менше говорити, коли б не виступ тт. Невського й Рутера. Це питання про організаційні проблеми нашої кінематографії, питання про так звані стосунки нашої кінематографії з російською кінематографією, а по-друге, про стосунки її з ВРНГ. Я тому примушений надати тут зараз такого актуального значення цій справі, тому мушу гостро заакцептувати це питання, що на нашій нараді т. Невський, представник тієї профспілки, яку, здається, найбільш мусять обходити й обходять справи кінематографії, а потім і т. Рутер, який відрекомендувався тут за представника нашої кіногромадськости, за члена Уардиса, — вони обидва поставили цілком виразно питання про те, що передача кіно-справи до ВРНГ, що та чи інша форма всесоюзного кіно-об'єднання є цілком доцільна річ.

Мені здається, що в такій кардинальній справі наша нарада мусить бути абсолютно однодушна й представники української парторганізації та української кінематографії на Всесоюзній нараді при ЦК ВКП повинні мати цілком виразну й абсолютно недвозначну позицію. А через те тут, на нашій нараді, треба с усією рішучістю, з усім запалом відкинути тенденції т. Невського та його однодумців. Передача кіно-справи до ВРНГ з відповідним її міжреспубліканським об‘єднанням по суті буде значити не що інше, як змазування кінематографії, як величезного знаряддя культурної революції по всіх окремих республіках Союзу. Ми повинні розуміти, що передача кінематографії до ВРНГ призведе до домінування комерційно-господарських засад в її постановці — й це тоді, коли ми говоримо про культурну революцію. Ось чому постановка питання про ВРНГ шкідлива для радянської кінематографії взагалі. Але особливо й зокрема вона шкідлива й небезпечна для кінематографії української. Ми не можемо підходити до кіно-справи, до видавничої справи (що, на мою думку, принципово нічим від кінематографії не відрізняється), ми не можемо підходити до цих велетенських підойм культурного піднесення країни з обмеженим чисто-господарським мірилом. Це неминуче принизило б величезне освітньо-виховне та культурно-політичне значення кінематографії. Бо Володимир Ілліч недаремно називав кіно найголовнішим мистецтвом. Так, кіно є наймогутніше знаряддя виховання мас. І тому я ніколи не зромію — так само, як 99% нашої наради — чому цим знаряддям повинен орудувати ВРНГ, а не органи, що на їх безпосередньому обов'язкові лежить справа культурного будівництва.

Для нас, для України це має ще й додаткове величезне значення. Ми всі прекрасно розуміємо, що об'єднання кінематографії в ВРНГ є об'єднання всіх кіноорганізацій у всесоюзному маштабі. Я не маю часу тут доводити, що це визначає й чому ми ніколи на це погодитися не можемо. В нашому культурно-національному будівництві кіно відограє й відограватиме таку значну ролю, що змазати її в порядку непотрібної централізації — значило б нанести величезний удар політиці нашої партії на Україні. Це ми повинні цілком виразно Сказати.

* * *

Тепер я переходжу до другого кардинального питання; між іншим на ньому можна показати конкретно ту небезпеку, яка загрожує нашій кінематографії від запропонованої т. Невським реорганізації. В чому основна наша трагедія, яка основна контроверза сучасної кінематографії, що нею позначено всі промови на цій нашій нараді? Я б сказав словами т. Нечеса, що ця основна наша трагедія полягає в тому, що тільки заговориш про хороші, ходові, про «хлібні» фільми,

то зараз же мусимо додавати — це за рахунок комуністичної ідеології. Ми ще не розв'язали, як слід, у нашій типовій, середньої якости картині проблеми органічного сполучення повнокровної, соковитої художности з міцним ідеологічним кістяком. А нам час вже зрозуміти, що голий «ідеологічний» схематизм ми так само не можемо сприйняти як, скажемо, голих жінок режисера Глаголіна. Я певен того, що так підійде до справи й робітничий глядач. Ось чому над цим питанням тут на нараді нам безперечно треба глибоко замислитися. Невже ж наша ідеологія не «ходовий» товар, невже ж вона не має попиту й тієї авдиторії, яка охоче сприймала б її? Я цього не думаю; я гадаю що таке твердження було б наклепом, брехнею й на нашу ідеологію, й на наші маси. Річ у тому, що ми не вміємо сполучити ідеологію з художністю, що ми не навчилися давати таку, комуністичну своєю ідеологією, кінопродукцію, яка вабила б глядача високим рівнем художности. Це єсть основна по суті проблема нашої кінематографії. Можна її розв'язати в один день? Я певен, що не можна. Це потребує довгої, упертої учби, це потребує високої кінокультури й тому зрозуміло, що раптом ніхто в тому числі ніякий ВРНГ не може запобігти цьому основному лихові.

Коли до ВРНГ ми передали б кіносправу, що це значило б? Мабуть те, що ВРНГ пішов би по лінії найменшого опору, по лінії ходового, прибуткового фільму. Господарська установа не може поставитися до справи інакше — бо інакше й не було б рації голосувати зараз про передачу. Ми багато кричимо тепер про комерційний ухил ВУФКу, «Совкіно» тощо. Невже трудно зрозуміти, що передача до ВРНГ, в будь-якій формі (тут щось белькотали про якийсь синдикат), тільки санкціонувала б, так мовити, цей комерційний ухил? Так, справа кінематографії є також і великою господарською справою. Але вона то більший дасть господарський ефект, що краще буде її продукція в художньому та ідеологічному розумінні. Тут зв’язок і залежність безпосередні. Піднести ж нашу кінематографію, як знаряддя соціалістичної культурної революції може й повинна лише Наркомосвіта, в порядку довгої та упертої органічної роботи. Хто може сказати, що тут господарські органи мають більше можливостей, аніж органи НКО? Під твердим проводом партії НКО може досягти цієї мети краще й швидче, аніж найкращі наші господарські органи.

* * *

Це, товариші, треба мати на увазі. Звичайно ми поки-що не дуже Ще гарні господарі. Звичайно у нас є великі «надмірності» з погляду господарської постановки справи. Я вчора дізнався, що фільм Эйзенштейна «Жовтень» коштує Совкіно 750 000 крб. Вчора тут говорили про «Кіру Кіралину», що коштує 160 000 крб. Це занадто; але це такі речі, з якими ми можемо й будемо успішно боротися, незалежно від того, де перебуватимуть наші кіноорганізації, чи в НКО, чи у ВРНГ, чи в якомусь там синдикаті. Треба збільшити завдання і відповідальність кіно-організації за господарську постановку справи, за переведення справжнього режиму економії. Але дозвольте сказати; що й тут треба відчувати міру. Коли тут ішла розмова про виробничі завдання ВУФКУ тут було кимось проголошено своєрідне гало щодо кіно продукції «дешево й багато». Це, на мою думку, не те гасло, яке ми повинні проголосити зараз у нашій кінематографії. Коли його не зовсім одкинути, то в усякому разі воно потребує дуже й дуже великих зауважень чи застережень дуже шкода, що в нас немає підрахованих і перевірених цифр, але для мене особисто ще велике питання, на чому ми більш втрачаємо, чи на дорогих фільмах, чи на цих, що «дешево й багато» фільмах, які ми випускаємо, і які не збирають глядача? Я гадаю, що коли картина повертає ті витрати, що на неї зроблено, коли це до того є наша, комуністична, художня картина, — то треба і можна сміливо робити на неї навіть дуже великі витрати, бо ми будемо певні того, що ці витрати повернуться та ще й з прибутком. Ось чому нам треба проголосити

гасло не «дешево й багато», а таке: «по змозі багато, безперечно дешево, але обов'язково і неодмінно гарно, неодмінно й обов'язково художньо» — словом неодмінно й обов'язково робити таку картину, яку охоче дивився б наш робітничий глядач, від якої йому не нудило б.

До вартости картини, до наших витрат на продукцію, ми мусимо підходити не з бухгальтерськими вираховуваннями скільки тисяч карбованців і копійок коштує дана картина, — а ми мусимо вартість картини Вираховувати стосунками між видатками на її ставлення та сукупністю її якостей. Це є справжній, а не бухгальтерський покажчик дешевизни, це Є покажчик правильної постановки справи, і» я гадаю, тільки такий покажчик нам треба брати. Не забувайте, що такі картини, як «Нібелунги», як «Метрополіє» коштували по 4–5 мільйонів. Я зовсім не хочу робити з цього якихось узагальнень і вказівок для наших кіно-організацій. Але погодьтеся, що німецька УФА не мала збитків ані на «Метрополісі», ані на «Нібелунгах». Коли ми не будемо і не повинні наслідувати закордонним фірмам, то це ще і не значить, що нам треба брати цілком протилежну лінію. Спрощувати питання будемо, мовляв, робити «дешево та багато» — я вважаю за небезпечне коли такої лінії додержуватись без усяких застережень і зауважень. В звязку з цим я хочу, між іншим, підтримати тов. Христового в його позиції щодо ролі Реперткому і формування нашої кінопродукції. Я теж гадаю, що настав час зробити ВУФКУ більш відповідальним за свою продукцію, настав час поставити справу так, щоб ВУФКУ цілком відповідально творило нашу кінопродукцію, а не ховалося при кожній неприємності і в кожному випадку за широку спину Реперткому. Так Наркомосвіта керуватиме кіно-справою, вона повинна ще більше зміцнити своє керівництво і втручатися в кіно-справу але при всьому тому Репертком може і не розглядати сценарія з боку його художньости. Попередній розгляд сценарія з боку ідеологічного, потомний перегляд картини в цілому так треба надалі поставити справу. Треба зміцнити апарат ВУФКУ і збільшити його відповідальність — бо це цілком ненормально, коли ми за погану якість картини обвинувачуємо Репертком, а не того, хто дійсно її робив.

Нарешті треба сказати про закордонні фільми і наші взаємини із закордоном. Після «Потьомкина», «Звенігори» и т. інш. ми зовсім не безнадійні щодо виступу на світовий ринок з радянською кінопродукцією. С другого боку, проголошувати завдання абсолютного припинення довозу закордонних фільмів теж неправильно. Ми мусимо показати нашим масам досягнення кінотехніки, кіновиробництва закордонного. Ми мусимо бути обізнані з закордонною кінопродукцією, тому що ми на ній можемо вчитися. Інша річ, що ми досі купували за кордоном. Друга річ хто й як їздив вибирати для нас фільми. Ми справді засмічуємо усякими закордонним мотлохом радянський кіноринок. А в той же час скажіть, хто з нас бачив «Чарлі Чапліна», хто бачив на радянському екрані той же самий «Метрополіс», або ті прекрасні наукові фільми, що є вже закордоном і так нам потрібні. Ми довозимо нікчемність дому, що ми чорт зна кого посилаємо закуповувати ці фільми. Ми часто-густо чуємо балачки про припинення всякого звязку із закордонним ринком. Це не вірно ще й тому, що таке домагання насамперед як це ви прекрасно розумієте, ударило б насамперед молоду українську кінематографію.

* * *

Другий комплекс питань, на яких я хотів зупинитися, це питання про українізацію. Це не така проста справа. Часто говорять, я чув це на деяких наших нарадах, що українська кінематографія мусить бути українізована на всі 100%, що Україна мусить давати лише українські теми. Особливо дивно, що цією українізацією найбільше турбуються російські художні та театральні журнали.

Ми будуємо українську радянську кінематографію, ми цю кінематографію великою мірою повинні підпорядковувати завданням нашої ленінської національної політики. Ми мусимо зробити цілу низку висновків щодо специфічних особливостей нашої країни і цей, так би мовити аспект національної політики ми мусимо конче зберігати в постановці проблем української кінематографії.

Національна політика є дуже важливий, значний і великий коефіцієнт нашого кіно-будівництва, це повинно бути абсолютно недвозначно встановлено. Бо партія є активний творець і провідник ленінської національної політики по всіх ділянках будівництва, а кіно й поготів з усім тим ми в жодному разі не можемо допустити вузького національного самообмеження Української кінематографії. Кіно е знаряддя, е складова частина культури. А завдання культурного будівництва не покриваються цілком завданнями нашої національної політики, так само, як справи національної політики не покривається однією справою культурного будівництва. Ми мусимо давати наукові фільми (що в них національного?), ми мусимо давати фільми виробничі і т. д., ми мусимо піднести нашого робітника й селянина вище від своїх національних справ і особливостей. Україна це теж СРСР, так само як і РСФРР. Ми мусимо подавати цілу низку в кращому розумінні слова, інтернаціональних картин, бо наша кінематографія республіканська, бо нашим завданням є не плекати національну обмеженість, а гармонійно, всебічно культурно виховувати і підносити маси через кіно. І коли дається настановлення без усякої пропорції, без ніяких застережень —давай на 100% українські теми, що більш українських тем, то краще це неправильно. Правда, у нас з українізацією ще не все гаразд. І я хочу зазначити, що хиби українізації нашого кіна — це є зворотний бік того, про що дуже влучно говорив тов. Скрипник, це зворотний бік того, що ми не звертаємося обличчям до життя й побуту наших робітників і селян, ми не беремо в кінематографії за основу робітничо-селянського тла. В цьому й полягає найглибша причина хиб українізації кіна. Але робітника й селянина України ми мусимо дати таким, який він є, а не таким яким його вигадують різні сценаристи. Тут мене вразила заява одного товариша, що українські теми можна робити і в Москві. Я гадаю, що це не так.

І річ тут зовсім не в якомусь там великодержавному шовинізмі — річ в тому, що сценарист і режисер повинні знати, або вивчити побут українських робітників і селян і не з вікна вагону, або з вікна кабінету голови ВУФКУ. Річ тут зовсім не в національному походженні, а в звязку з масами, бо лише цей зв’язок є надійнішою передумовою українізації.

Тут про кадри йде мова, ми говоримо про досягнення в цій справі (і вони таки є), але ось подивіться — на нашій нараді режисерів нема, художників нема, акторів нема, музик теж. Ми лише є свідками — не ділової дискусії, а «півникового бою» поміж «Корелісом» і «Уардісом» — а того кадру, який дійсно б робив нашу кінематографію — його нема. І я гадаю, що його треба зараз гарячково шукати, виховувати, вчити — шукати і серед робітників, і серед селян, але не пролеткультовськими, не напостановськими способами, як абсолютно правильно зазначив тов. Скрипник. Треба виховувати нові кадри, не створюючи невизнаних знаменитостей, не культивуючи претензійних бездарностей, словом, не псуючи людей, і не розкладаючи їх (в кіно така небезпека завжди є). Я гадаю, що захопившись загальними розмовами на цю тему, ми мало говорили тут про практичні справи. Як організувати вишукуванню і учбу робітників — так практично стоїть питання. Можна говорити про організацію заочних курсів для початкуючих сценаристів, про оголошення конкурсів на сценарії, навіть на сюжети і т. д. Цим способом теж можна вишукувати талановитих людей. Треба далі говорити про вивчення тих, що вже зарекомендували себе, про відрядження їх закордон тощо. Ось про що нам треба говорити, а не розводити хатню сварку між уардісами і корелісами перед цією більшовицькою нарадою. Треба

практично поставити питання, як виховувати нових робітників і що треба робити для того, щоб з'явилися люди, щоб росли нові кінодіячі. Треба поставити питання прездорове. товариське, ділове оточення, яке потрібне для плекання нових кадрів. Треба створити насамперед у ВУФКУ таку обстановку, за якої ставлення було б до всіх однакове, щоб одних не розкладати монопольним становищем, інших же відтирать. Бо в цій справі є прекрасні резолюції ЦК КП(б)У і ЦК ВКП про художню політику і про ставлення до художніх сил. Партія нікому не давала монополії на художньо-ідеологічну непогрішимість, я гадаю, що такої монополії не дасть нікому і ВУФКУ. Бо ВУФКУ переводило і переводитиме тільки політику партії, а не якусь іншу. В такий спосіб у нас ростимуть нові люди, і ми зможемо в процесі ділової, органічної, роботи виховати, висунути наших вірних комуністичних і талановитих робітників, і ми зможемо водночас викинути, заплювати все те бездарне, все антикомуністичне, антипролетарське, всі кар'єристичні елементи, що липнуть до нашої кінематографі.

* * *

Дозвольте мені ще на одній неприємній темі зупинитися — на тому трагікомічному інтермеццо, якого ми тут були свідками, а дієвими особами якого були Кореліс та Уардіс — представники нашої кіносуспільности. як вони себе відрекомендували. Можна б було не зупинятися на цьому, коли б тут не було зачеплена — чи причеплено — цілої низки дуже важливих і відповідальних політичних питань, коли б не було напущено з обох боків великого туману. Тов. Левітіна багацько говорила тут про Вапліте. Це прекрасно і потрібно. Так — партія жорстоко і по заслугам била Вапліте, била за цілу низку великих політичних помилок, — а Хвильового, який пішов далі в своєму відході від комунізму в своєму останньому творі, партія била особливо і буде бити ще тяжче. Все це так, все це правильно і всі ми разом били Вапліте, бо ми є переконаними й вірними солдатами більшовизму. Але ж дозвольте перейти теми нашого обговорення — до тієї теми, на яку тов. Левітіна нічого не сказала. Бути проти Хвильового це ще замало для платформи художньої організації. Ми наприклад, тут всі проти Хвильового, всі боролись проти ухилів Вапліте (коли не рахувати деяких винятків, що просто пояснюються складом запрошених на нашу нараду), ми займаємось також справами кінематографії — але ніхто й не подумає оголосити некіномистецькою організацією. Тим більше цього не досить для того, щоб група комуністів, бувши членами однієї кіноорганізації (я припускаю цілком, що можливість вияви ухилів у цій організації була), не даючи нікому жодного бою на конкретних принципових питаннях — виходила, писала «платформу», що нічим від платформи іншої організації не відріжнялася, і закладала нову організацію. А після того виходить тов. Левітіна — і виставляє себе і свою організацію мало не рятівником лінії партії. Киньте дурити дорослих людей! Ви не здійснюєте, а дезорганізуєте партійне керівництво і дуже можливо, що своєю комуністичною фразеологією ви лише прикриваєте групові інтереси когось іншого, в усякому разі — не інтереси партії. Комуністи повинні проводити лінію партії в кіномистецьких організаціях. Провадьте органічну роботу, боретеся за чистоту ідейної лінії — а не плодіть організації і не пишіть одні й ті самі тези. Наша нарада слухала і тих і тих два дні і тепер бачимо ясно: органічної, позитивної роботи нема, конкретних підстав (вони мусять бути обов'язково конкретні, чітко і ясно сформульовані або виявлені) для проголошення зараз глибоких ідеологічних — не кажу вже про мистецькі — розходжень теж нема. А комуністи замісць того, щоб давати бій за принципові позиції (коли є конкретна підстава для бою), замість того, щоб на органічній роботі завойовувати і виховувати непартійних мистців — без відома партії розколюються, закладають нові організації, займаються порожньою демагогією й поганою лайкою. Кому це потрібно?

Ми не можемо задовольнитися од кіномистецької організації заявою про те, що вона стоїть за лінію партії, що вона проти ухилів. Це треба довести ділом. Для комуніста це елементарний обов'язок, а не заслуга, а для мистця це лише передумова його діяльности, а не сама діяльність. Коли ви хочете виправдати існування окремої кін організації — ви скажіть, за що ви стоїте, ви скажіть, вискажіть, яке ваше позитивне, ідеологічне й художнє настановлення і покажіть вашу роботу, що ствердила б ваші декларації. І ось тут на нашу вимогу нам відповіли й про конкретні розходження і про позитивне настановлення. Виявляється, що Уардіс був за підписання індивідуальних угод з ВУФКУ, а Кореліс був проти. Далі, ніби за словами Левітіної — Уардіс за «Ухил» і проти «Звенигори», Кореліс — навпаки (хоч це явна неправда, або в кращому разі невдалий вираз самої Левітіної). Оце і усе. Ну, невже це не «курам на сміх»? Невже це й є «ріжниця» між організаціями? Мало, дуже мало, не тільки для існування двох організацій, але й навіть для того, щоб взагалі тут про вас говорити. А коли ми про це говоримо, то для того, щоб сконстатувати, що обидві організації на чолі з комуністами органічної роботи не роблять; комуністи уникають боротьби за вплив на непартійних навпаки частина йде в них «на поводу», бо ухиляється від ідеологічного бою, підмінюючи його порожньою демагогією. Комуністи з політичних борців, з ідейних ватажків для непартійних — стали за персонажі житлокоопівської склоки — тай уже.

Той факт, що в Корелісі є 6 чи 7 колишніх членів колиш. Вапліте повинен спричинитися до посилення там нашої комуністичної роботи, до пожвавлення там діяльности комуністів під дужим проводом партії. Але цей факт зовсім не робить цю організацію безнадійною. Кореліс, як Кореліс, не наробив досі якихось особливих і страшних принципових помилок. Не наробив їх і Уардіс. Можливо що це сталося тому, що й той і той, взагалі нічого органічного не зробили для української кінематографії. Можливо — я це абсолютно припускаю, що в Корелісі можуть знайти собі місце і вияв паростки засуджених партією збочень. До цього треба не допустити, цього треба запобігти. Але як? У всякому разі не видачою Уардісу мандатів, монополії або переваги. Микола. Олексійович в своїй доповіді намітив єдино правильний шлях. На його запитання, що нарешті відріжняє одну організацію від однієї, які у них є причини й підстави на окреме існування, — вони задовільної, розумної відповіді не дали і після двохденного обговорення я теж цієї відповіді не можу дати. Висновок нашої наради про об'єднання цих організацій напрошується після того сам собою. Ніщо не завадить провадити в цій єдиній організації правильну комуністичну лінію,звичайна річ, коли ми комуністів у цій організації триматимемо на міцній партійній уздечці. Тепер нам дуже й дуже ясно, що такої уздечки вони потребують. А коли б об'єднання і не сталося, то ми тут виразно скажемо, що нікому не дамо ані векселів, ані обіцянок і не будемо ставитись до них пацифістами. Мабуть будемо за ріжні вибрики бити і тих, і тих — та будемо і з тим, і з тим на практиці працювати. Коли виявляться (їх поки-що нема) певні художні течії, що виправдали б існування кількох організацій — це буде не погано. Цих течій зараз нема, значить виправдати напрямками і змістом робити існування кількох організацій не можна. А виправдувати його демагогією, з демагогії їсти кусок хліба, — партія нікому не дозволить. Нам треба не манію переслідування розводити, а завоювати фронт кіномистецтва. І після цих дебатів ще більше переконуєшся, як то потрібна нам справжня пролетарська кіно суспільність — я гадаю, що вона стане за величезний чинник для оздоровлення обстановки в царині кіномистецтва.

* * *

Дозвольте, нарешті, перейти до питання, що тут про нього замало говорилося — це про маси. Наше настановлення взято на робітничо-селянські маси і вихідною точкою роботи нашої наради — є орієнтація на маси.

Наше завдання зараз полягає в тому (і ми тут дійсно повинні зробити цілу революцію), щоб роботою нашої наради покласти початок великого пожвавлення на фронті кіносуспільности, в галузі організації трудящого глядача. Це потрібно для того, щоб він, цей глядач, міг ставити своє пролетарське замовлення нашій кінематографії, для того, щоб він, як хазяїн, примусив нашу кінематографію в повсякденній своїй роботі на нього оглядатися, на нього орієнтуватися і його смаки його запити, його інтереси конче ураховувати. Тут у нас ще не все гаразд. Тут ми маємо багацько хиб і недоліків. В наших дебатах, на жаль, про маси говорено було замало. Правильно тут зазначалося, що від проблеми перспективного плану кінофікації країни сховатися не можна. На жаль, ми цієї справи, як слід, не обговорили. Тут би можна і треба було також поговорити про ув'язування справи кінофікації з тим самооподаткуванням, яке зараз на селі провадиться. Так само не досить сказано про справу кінофікації наших робітничих районів і взагалі кінофікації масової роботи та обслуговування робітничого глядача. І насамперед не чути тут було Харкова. Де харківські практичні робітники, де голос, вимоги і зауваження харківських столичних організацій, що їх ці справи повинні пекучіше обходити й цікавити? Крім одного тов. Кеселя ми тут нікого не чули, — а для Харкова цього ще не досить.

Мало було чути претензії, вимоги профспілок, не як споживачів тільки, що інтересуються питанням ціни, прокату, музичної ілюстрації, а як найактивнішого, найвпливовішого чинника будівництва нашої кінематографії. Ми зібрались на цю нараду, не як споживчі кіно продукції — ми зібралися, як люди, що роблять кінематографію, що дають їй напрямок, визначають фізіономію. Це стосується і нашої робітничої громадськосте, і харківської особливо. Коли вчора ввечері я проглядав два великих зошити, які ми виготували з місцевих матеріялів до наради, то я ще раз побачив і переконався, який це прекрасний матеріал. Там з кожної сторінки б'є живе життя, там є ціла навала практичних життьових пропозицій. Тут їх було менше. Звичайно, наша нарада не технічна нарада, але практичний матеріял мусить бути покладений за основу нашої ділової роботи після наради. Отже треба використати цей багатющий матеріял в майбутній роботі, включити його в коло наших інтересів і взяти за основу практичних заходів. Нам ще бракує ділової роботи. Ми мусимо зараз цю ділову установку зробити, бо перед нами величезні ділові завдання, перед нами завдання завзятої упертої, скаженої праці й учби, учби й праці. Це дасть нове піднесення в роботі — радянського, українського кіно. За останні роки, особливо за останній рік ми маємо великі досягнення. Але жодного заспокоєння бути не може. Маси ставлять нові й нові вимоги — треба їх задовольняти. І хоч ми в один день всіх хиб не позбудемося, всіх вимог не задоволимо, ми можемо, взявши справи кіно під наш партійний і робітничий обстріл, швидше посуватися далі, успішніше боротися я хибами, робити виразніше настановлення на робітничо-селянські маси, завоювати дедалі більшу ролю української кінематографії в інтернаціональній пролетарській культурі. Це наш обов'язок. Отже потрібен і принциповий, і водночас діловий підхід до роботи, треба щоб другорядні, дрібнесенькі хатні справи посунулися на задній план перед величезними завданнями, що стоять перед нами.

* * *

Останнє зауваження, яке я хочу зробити стосується того, що наша нарада скликана на передодні аналогічної всесоюзної наради при Центральному Комітеті ВКП. Українська парторганізація, при Центральному Комітеті ярої одбувається ця нарада — є одна з найбільших складових частин всієї ВКП. Ми мусимо забрати свій голос, мати свої погляди і на завдання союзної кінематографії, а тому ми мусимо стати на союзний розгляд в обговоренні питань кінематографії, що стоять на порядку денному наради. Ми мусимо мати свою думку і про роботу російських кіноорганізацій і про напрямок російської, білоруської і т. д. кінематографії. Бо як не як ми, Україна, все ж таки — дуже поважний ринок для кінопродукції РСФРР та інших братерських республік. Ми, з другого боку, мусимо розглядати союз, як ринок для нашої української кінематографії. Це неодмінно, бо ми не можемо уявити собі нашу кінематографію відокремленою китайським муром од кінематографії союзних братерських радянських республік. Ось чому нам потрібно тут мати, як я сказав, крім українського, ще й союзний погляд. Наше українське кіно внесло свій немалий внесок у загально-радянську кінематографію в її величезний розвиток, в її величні перспективи. Мине місяць і наші представники поїдуть на всесоюзну кіно-нараду. Там вони мусять бути, — я дозволю собі так висловитись — не обмеженими провінціялами, які знають тільки інтереси свого хутора, і на все дивляться тільки «з власної дзвіниці» своєї української кінематографії, а вони мусять бути на тій нараді представниками великої української партійної організації, яка має що сказати, має свій голос, свої пропозиції, свої думки з приводу постановки розвитку й перспектив всієї радянської кінематографії.

* * *

Наша кіно-нарада, коли вона, як я вже сказав, і не створить революції в нашій кінематографії, не дасть всеспасительних рецептів, — вона зробить все таки напевно величезне, величезне діло. Вона розворушить інтереси нашої партійної суспільности, вона розворушить інтереси широких партійних мас до справ нашої кінематографії, до справ кіно і вона покладе початок такому ставленню наших комуністичних кол до кіно, за якою вони розглядали б кіно не з погляду постійного чи не постійного платного чи безплатного одвідувача кіносеансів, а з погляду творчого чинника нашого будівництва, тієї могутньої колективної сили, яка направляє скеровує розвиток нашої кінематографії. Коли це завдання, завдання мобілізації нашої партійної уваги навколо кіно наша нарада розв'яже, коли вона дасть новий посув поліпшенню й розвитку кінематографії зв'яже через кіносуспільність у взаємному впливі споживача з продуцентом, зв'яже робітника й селянина з літератором робітником театру, з тими кіно-робітниками, які роблять фільм, коли, нарешті, наша нарада зможе дати цілу низку корисних директив і зауважень нашій кінематографії, — тоді з повним правом ми зможемо сказати, що нашу нараду ми скликали не марно.

Агітація й пропаганда. 1928. № 10. Лютий. С. 3–14.

И. Воробьев[162]

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

(Из статьи тов. И. Воробьева)

I. Общие положения.

«Летоисчисление» украинской кинематографии нужно начать с 1923 года.

Основные показатели ее на сегодняшний день таковы: сеть достигает 2.000 единиц, количество выпускаемых картин — 35; фабричных единиц — две (Киев и Одесса).

Перспективный план украинской кинематографии сводится к следующим основным моментам:

а) всестороннее расширение кино-сети для обслуживания села и рабочего зрителя. Сеть должна строиться таким путем, чтобы она расширялась все больше и больше на селе и в рабочих районах.

б) поскольку кинематография не сможет в разрезе пятилетки вложить нужные средства, необходимо работу поставить так, чтобы ряд организаций, и в первую очередь кооперация помогли кинематографии в развертывании ее сети;

в) развертывать производство так, чтобы 50% потребностей рынка можно было бы удовлетворить собственной продукцией, а остальное должно пасть на другие кино-организации и лишь незначительный процент на долю заграничных картин;

г) производство поставить так, чтобы оно по своему качеству, количеству и себестоимости могло сравниться с заграничной продукцией и даже обогнать ее;

д) практику и политику цен построить таким образом, чтобы цены были доступны широким массам — во-первых, и во-вторых, чтобы цены охватывали все большее и большее количество населения, увеличивая тем самым доходность кино.

е) воспитание и подготовка кадров технических и художественных работников для украинской кинематографии.

Вот те основные моменты, по которым должен быть всесторонне разработан вопрос о перспективном развитии кино-дела.

162. *Воробйов Іван Онисимович* (1890–1937) — організатор кіновиробництва, діяч органів НКВС. У 1918 — вступив в ВКП(б). В період Громадянської війни воював в Червоній армії. З 1928 — до січня 1932 — предс. Правління ВУФКУ і «Українфільму». З 21.01 по 20.08.1932 — голова Київської міської Ради. З 1933 — секр. Старобільського райкому ВКП(б) (Донбас). Був репресований. Перед арештом — другий секр. Вінницького обкому КП(б)У. — *Прим. упор.*

II. Сеть.

В разрезе пятилетки мы должны строить сеть театров таким образом, чтобы в каждом окружном городе был благоустроенный кино-театр, и потому мы считаем необходимым построить в течение пяти лет 20 кино-театров по 700 мест и 5 кино-театров по 1 800 мест.

Кино-сеть рабочих клубов должна беспрерывно увеличиваться. Сейчас количество рабочих экранов составляет 1 000 единиц. Пятилетка предусматривает увеличение кино-установок в рабочих клубах с 966 до 2 388. Таким образом, количество рабочих кино-театров за 5 лет увеличится почти в 2½ раза.

Рост сельского кино предполагается с 950 установок, имеющихся на сегодняшний день, довести до 4 950. Таким образом, будет кинофицировано до 50% всего количества сел, где есть сельсоветы.

Количество передвижек, имеющихся на Украине по линии села, нужно довести до 266.

Школьная сеть в конце пятилетки должна достигнуть 1 200 установок с таким расчетом, чтобы они охватили все вузы и значительную часть средних школ.

Чтобы удовлетворить намеченные контрольные цифры сети, в конце пятилетки нужно будет иметь 8 463 проекционных кино-аппарата, причем необходимо иметь аппараты разных типов: стационарные, школьные и передвижные.

Не касаясь вопроса производства передвижных кино-аппаратов, нужно теперь же поставить вопрос об увеличении выпуска проекционных аппаратов кино-механическим заводом. Если кино-механический завод ВУФКУ выпускает до 500 аппаратов, то в конце пятилетки, исходя из потребностей рынка, из потребностей вашей сети, нужно довести количество аппаратов до 2 500, т. е. расширить производство кино-механического завода почти на 500%.

По годам производство кино-механического завода в разрезе пятилетки развито так: 1928/29 г. — 799 кино-комплектов; 1929/30 — 1 151, 1930/31 — 1 575, 1931/32 — 2 016 и в 1932/33 — 2 486.

III. Капитальное строительство.

Вполне понятно, что если мы намечаем такой план развития кино-сети, — необходимо иметь, безусловно, значительные денежные возможности.

На сегодня мы имеем еще не вполне законченную Киевскую фабрику, причем необходимо построить художественный и административный корпуса, дабы она имела в перспективе возможность работать с полной нагрузкой. По пятилетнему плану предполагается истратить 1 948 тысяч рублей, исходя из имеющихся у нас технических планов.

Далее, идет расширение механического завода на сумму в 255 тысяч рублей и расширение лабораторий на сумму в 135 тысяч руб.

Наконец, основные капитальные работы идут по наиболее важной статье — для строительства кино-театров, а также для капитального ремонта тех кино-театров, какие существуют на сего дни. Общая сумма капиталов, вложенная в эту отрасль, составляет 8 950 тыс. руб.

Наша помощь в кинофикации села в счет вкладов, какие поступят от местного бюджета, кооперативных организаций и проч. составит 2 050 тыс. рублей. Таким образом, капитальные вклады со стороны кинематографии составят сумму в 14 338 тыс. руб. Сумма эта весьма солидна, и ее нужно будет изыскать в первую очередь за счет развития кино-дела.

Далее нужна помощь банковских организаций в виде долгосрочного кредита.

IV. Производство.

Об'ем нашего производства на сегодняшний день составляет 24 художественные картины и удовлетворяет наши потребности в 160 картин лишь на 18%. Остальное падает, главным образом, на советскую продукцию и частично на заграничную.

Поскольку сеть по годам вызовет потребность следующего количества сюжетов: 1928/29 г. — 160, 1929/30 — 210 1930/31 — 210, 1931/32 — 210, 1932/33 — в общем 220 названий, то, не понижая качества картин украинского производства, а наоборот, повышая его, пятилетний план предусматривает, что украинское кино-производство за 5 лет должно дать 240 художественных картин, причем по годам эта продукция распределяется так: 1928/29 — 30, 29/30 — 40, 30/31 — 51, 31/32 — 55, 32/33 — 65. Такое количество картин украинское кино-производство будет в состоянии выпустить лишь при условии постепенного его расширения, как в абсолютном количестве, так и отношении качества.

Таким образом, в конце пятилетки, из общего количества 220 художественных фильм 65 должны составить украинское производство, а 155 — других советских и иностранных организаций. На долю заграничных организаций в дальнейшем придется всего лишь 20 художественных картин.

Одновременно с развертыванием производства художественных фильм, в пятилетке уделено особенное внимание развитию культурфильм: так, например, пятилетка предусматривает выпустить в течение пяти лет — 326 полнометражных культурфильм.

По годам это распределится таким образом: 1928/29 — 37, 1929/30 — 51, 1930/31 — 72, 1931/32 — 77 и 1932/33 — 99.

Выполнение этой программы потребует в конце пятилетки 46 000 000 метров пленки как позитивной, так и негативной.

Говоря о кинопроизводстве, нельзя пройти мимо стоимости продукции, как. в разрезе средней стоимости одной картины, так и в разрезе общих затрат .производства. Пятилетка предусматривает следующие основные показатели себестоимости продукции:

	1928/29 г.	1929/30 г.	1930/31 г.	1931/32 г.	1932/33 г.
1. Средняя стоимость одной фильмы в тт тыс. руб.					
худ.фильмы					
культур-фильмы	60,0	59,0	58,0	56,0	55,0
в) хроники	12.0	11,0	11,0	10,0	9.0
	0,825	0,75	0,675	0,6	0,45
2. Общая себистоимость вв всей продукции					
худ.фильмы	1800,0	2360,0	2900,0	3800,0	3580,0
культур-фильмы	444,0	586,5	682,0	770,0	891,0
хроники	42,9	39,0	35,1	31,2	23,4

Таким образом, из двух приведенных показателей видно, с одной стороны, по степенное понижение средней себестоимости одной картины, а с другой значительное увеличение ассигнований, в разрезе пятилетку, на расходы по кино-производству, каковые к концу пятого года составят почти 5½ миллионов рублей.

V. Прокат, поступления средств и цены.

Основным рынком украинской кинематографии на сегодня является территория Украины. Основные поступления приходятся на сеть Украины.

Одна из задач, которую до сих пор мало сдвинули с места, это — экспорт. Поскольку теперь в украинской кинематографии появились экспортные возможности, необходимо их всесторонне использовать.

По годам пятилетки поступления от всех областей работы кинематографии будут таковы: 1928/29 г. — 17 413,3 тыс. руб., 1929/30 — 21 211,9 тыс. руб., 1930/31 — 25 744,7 тыс. руб., 31/32 — 30 340,1 тыс. руб. 1932/33 — 37 080 тыс. руб.

	1928/29 г.	1929/30 г.	1930/31 г.	1931/32 г.	1932/33 г.
Коммерческие экраны	4077,7	4569,3	5123,	5574,7	6112,5
Рабочие клубы	2680,9	3172,9	4078,	4567,8,	6360,8
Сельские	394,7	707,9	1008,2	1690,0	2262,0

Тут мы видим, что в конце пятилетки основные поступления идут за счет рабочих клубов, где они больше даже поступлений от так называемых коммерческих экранов.

Общая выручка от проката в рамках УССР составит:

Второе место занимают коммерческие экраны, и последнее — сельские.

Вполне правильно, что основным рынком для сосредоточения средств у кино является рынок рабочего и крестьянского зрителя.

В отношении цен нужно заметить, что к концу пятилетки, по нашим расчетам, их нужно будет уменьшить, по сравнению с теперешним, на 30%.

VI. Культурно-просветительные меры и рабсила.

Одесский кино-техникум, охватывавший все отрасли кино-процесса, вполне понятно, не мог выполнить заданий, поставленных перед ним украинской кинематографией. Нужно, очевидно, кино-просвещение организовать таким образом, чтобы можно было дифференцировать работу просветительных организаций, поставив рационально подготовку кадров в ряде учреждений, начиная от кино-института, который готовил бы высококвалифицированную рабочую силу и кончая курсами для переквалификации.

Переходя к типу отдельных школ, нужно заметить, что основные фундаментальные школы — кино-институт и кино-техникум — должны остаться но в дальнейшем. Задача первого — воспитывать высококвалифицированных режиссеров, актеров, операторов, художников кино, а задача кино-техникума — воспитывать, так сказать, технические силы для кино: операторов, лаборантов, осветителей и т. п.

Соответствующее внимание надо обратить на подготовку кино-механиков.

Кроме того, необходимо развить массовую культурно-просветительную работу в отношении кино, расширив нашу издательскую деятельность, каковая на сегодня незначительна.

Все эти меры, намеченные в разрезе пятилетнего плана, требуют следующих ассигнований:

В 1928/29 г. …………………..руб. 388,5 тыс.

1929/30 ……………………………..420,9

1930/31 ……………………………..502,0

1931/32 ……………………………..561,0

1932/33 ……………………………..644,5

Вот основные положения и показатели пятилетнего плана. Какую же массу населения сможет охватить кино-сеть продукцией как нашего производства, так и производства остальных советских республик и заграничного? Вся кино-сеть при полной нагрузке должна за 1927/28 год пропустить 77 478 тыс. зрителей, из коих на сельское население приходится 17 миллионов зрителей, остальное количество — городское население. Тут мы наблюдаем отсталость села, которое до революции совсем не видело кино. В конце пятилетки, согласно нашим предположениям, кино-сеть должна пропускать 493 683 тыс. зрителей, из «их сельского населения 226 200 тыс. зрителей. Здесь, конечно, есть тенденция к значительному увеличению количества посетителей кино на селе, благодаря будущему увеличению количества сельских кино-установок. Таким образом на каждого взрослого человека в 1927/28 г. приходится 3,3 посещения кино, а в 1932/33 году — 18,4 посещения.

Кино и культура. 1929. № 2. С. 74–78.

Дмитро Батуров

УКРАЇНСЬКА КІНЕМАТОГРАФІЯ

Кіно що-далі, то все більше стає визначним фактором культурного прогресу сучасного суспільства. Коли ще недавно кіно було переважно засобом легкої розваги, то в сучасний момент, логікою свого розвитку, воно висувається на одно з перших місць в культурному процесі багатьох держав. Роля і значіння кіно, як могутнього фактора культурного і суспільного прогресу, усвідомлена тепер усіма. Виробництво культур-фільмів, тоб-то кіно-картин на культурні теми, в загальній кінопродукції що-року збільшується. Цей процес ми спостерігаємо і в кіноіндустрії СРСР, і в капіталістичних країнах з високорозвиненою кіноіндустрією.

Капіталістичні держави, як от Німеччина, Франція, Італія віддають серйозну увагу виробництву культурних фільмів. Найбільше серед цих фільмів — наукових. В багатьох буржуазних державах кіно перетворилося на могутню підпору науці, на могутній засіб культурного розвитку взагалі в Німеччині, Франції, Італії виробництво культурфільмів організоване на серйозних наукових засадах і обслужується висококваліфікованим апаратом.

Але й того мало. Цього могутнього, «магичного» струмента намагається поставити на службу своїм ідеям і інтересам навіть релігія. Кіно як засіб впливати на маси, починають використовувати різні організації римсько-католицької, протестантської й інш. церков. Останніми часами все частіше почали збиратись конгреси й конференції представників церкви як міжнародні, так і національні — особливо в католицьких країнах (Франція, Бельгія, Італія й інш.), присвячені питанням як поліпшення і уточнення старих» так і шуканню нових метод використання кіно, як засобу релігійної пропаганди.

Влітку минулого року в Брюселі відбувся спеціяльний з’їзд католицького кіно-товариства з питань релігійного кіно.

Головна мета з’їзду цього товариства — це виробництво фільмів для шкіл, для релігійної й політичної пропаганди. На чолі товариства стоїть могутня фламандська католицька і демократична організація, що має широкі зв’язки й поважний вплив у відсталих шарах робітничої

класи, що на них і до цього часу католіцизм має дужий вплив. До того ж духовні отці для цієї «божественної» мети ідуть «єдиним фронтом» зі своїми «чужо-вірними» братами із табору інших релігійних систем — протестантами й інш. Представники релігії намагаються для цієї мети навіть організуватись у міжнародньому маштабі.

Отже, кіно є знаряддя не лише людського (громадського, культурного, господарського) прогресу. Реакційно-консервативні сили, як бачимо, намагаються використати кіно також як знаряддя регресу, як знаряддя пропагувати серед широких мас, за допомогою кіно, темноту, неуцтво і реакційно-консервативні ідеї дискредитованої церкви. На перший погляд явище ніби то парадоксальне, але — це факт. І немає, звичайно, нічого дивного й незрозумілого в тому, що велике досягнення людського генія в капіталістичних країнах служить «божественним» ідеям і цілям. Це бо є складова, невід'ємна частка ідеологічного й політичного арсеналу класового державного механізму сучасної буржуазії, — буржуазії доби занепаду. Тут бо — своєрідна трансформація «малп'ячої справи» американських янків.

Але не зважаючи на ці явища, кіно все більше впливає на культурне життя сучасних держав і прислужується культурному прогресові багатьох країн Заходу.

Проблема кіно, як дуже важливого фактору сучасности — є одна з посутніших проблем і нашої радянської дійсности. З відносно вузького фактору мистецтва, кіно, в наших умовах, стає одним з могутніших факторів культури, економіки, політики то-що. Культурне, побутове, а також виробничо-господарське й науково-технічне життя нашої країни найтісніше ув'язане з міццю і рівнем розвитку радянського кіно. Сучасне кіно є не лише важливий фактор культурного, але й економічного прогресу країни. Бо ж кіно — не лише мистецтво, а й індустрія. Воно складається з двох основних елементів: художньо-ідеологічного, з одного боку, і матеріального — з другого. Але, в умовах нашого радянського ладу, кіно, перш за все, є фактор культурного порядку, важлива й потрібна передумова здійснення завдань культурної революції.

Радянське кіно — як було сказано ще на XIII з'їзді ВКП(б) — «повинно стати в руках партії могутнім засобом комуністичної освіти й агітації». Що-правда, досить довгий час ця постанова партз'їзду залишалась лише постановою-директивою, що не була здійснена з цілої низки причин. Радянська кінематографія на початку свого відродження була остільки квола, що, зрозуміла річ, нічого було й думати про широкі розміри здійснення згаданої директиви партії. Поступово, але серйозно здійснювати її взялися лише недавно.

До того і наша промисловість перебувала досить довгий час, так би мовити, «в чорному тілі» — на другому плані. Лише в останній час до радянського кіно почали ставитись зовсім інакше. Широкі кола радянської громадськости і нашої державности, зважаючи на величезне значіння кіно в наших обставинах, як могутнього знаряддя соціяльно-політичної пропаганда й культурного прогресу, почали більше цікавитись кіно-справою в СРСР, його життям, долею.

Особливо помітно виявилось це зацікавлення безпосередньо перед і після всеукраїнської і всесоюзної партійних кіно-нарад. Про кіно заговорили якось усі зразу: партія, комсомол, профспілки. Та й зрозуміло, бо радянське кіно, його розвиток, його розквіт — важливі, в одинаковій мірі, як для партії, так і для профспілок і комсомолу.

Отже потрібно, в першу чергу, висвітлити, яке значіння за радянських умов має кіно для соціялістичного будівництва і для всієї комуністичної справи.

Кіно-справа в СРСР поставлена на першу чергу, щоб служити завданням культурної революції. Українська кінематографія, що їй присвячено цю статтю, також відограє рік-у-рік все більшу ролю в культурному будівництві радянської України.

Українська кінематографія певно й твердо виходить на широкий шлях свого прогресивного розвитку. Почавши з невеликими матеріяльно-технічними засобами і людськими кадрами, вона, в процесі свого розвитку, стала на вірний путь безупинного прогресу. І на сьогодні українська кінематографія має цілу низку художньо-ідеологічних і технічно-виробничих досягнень. До того ж вона набула цих досягнень за тяжких обставин відродження як художнього, так і технічного порядку.

В перший період свого розвитку, тоб-то від початку організації до жовтня 1924 р., українська кінематографія перебувала в надзвичайно тяжкому стані. Кіно-фабрики не мали потрібного устаткования, кваліфікованої робітної сили, достатньої кількости сценаріїв і т. інш. Кіновиробництво обмежувалось, головно, виконуючи завдання на поточні кампанії, виробляючи різні гасла, кіно-хроніку й т. інш.

В досить тяжкому стані перебувала також і театральна кіно-сітка України. До 1924 р. її зовсім не ремонтовано. Це призвело до руйнації кінотеатрів, до знищення струменту й іншого театрального майна. Кіно-театрів на Україні було в цей період дуже мало. На 1 жовтня 1923 року працювало лише 110 кіно-театрів на всій території УСРР. Картин українського виробу було також дуже мало. А ті картини, що їх демонстрували на Україні, як з художньо-ідеологічного боку, так і з технічного — не відповідали мінімальним вимогам радянської кінематографії, бо ще було дуже мало картин радянського виробу.

Починаючи з кінця 1924 р. розвиток української кінематографії пішов досить швидким темпом. Так, наприклад, кіно-театральна сітка на Україні зросла за час з жовтня 1924 р. по жовтень 1928 р. з 503 кіно-установок до 2 123, тоб-то на 422%. Особливо інтенсивно розвивалася за цей час сільська кіно-сітка: з 125 кіно-установок на жовтень 1924 р. до 975

на жовтень 1928 р., тоб-то за останні чотири роки кіно-театральна сітка українського села зросла на 780%. Трохи відстаючи, але все ж досить інтенсивно, розвивалась робітничо-клубна кіно-сітка: з 273 кіноустановок на 1 жовтня 1924 року, до 807 — на 1 жовтня 1928 р., або на 295,6%, тоб-то майже в три рази.

Характерний для української кінематографії є розвиток кіно-театральної сітки на селі. Хоч вона почала розгортатись і пізніше за робітничо-клубну і на жовтень 1924 р. становила лише її половину, проте на жовтень 1928 р. вже перевищила її, зростаючи швидшим темпом, аніж робітничо-клубна.

Що до шкільних кіноустановок, то за вказаний час вони не збільшились зовсім. Шкільна сітка на Україні почала організовуватись лише недавно. Це, безумовно, є негативне явище в розвитку української кінематографії. Ге саме можна сказати й про розвиток пересувних кіно на Україні. Правді, пересувне кіно до обставин українського села не зовсім підходить. В ньому відношенні практика України протистоїть практиці РСФРР, де кінофікація села відбувається виключно за рахунок пересувних кіно.

Кінофікація українського села, як і кінофікація всієї України, відбувалась до цього часу виключно шляхом розвитку стаціонарних кіноустановок. Стаціонарна кіноустановка має всі переваги перед пересувним кіно, крім вартости. На сьогодні на всій території України пересувних кіно чи й є три десятки. До того ж сільських менше десяти. Тридцять пересувних кіно, проти 2 123 стаціонарних, — це така мізерна цифра, що про неї не варто й говорити.

Виробництво української кінематографії розгорталось спочатку на двох фабриках — Ялтинській і Одеській, а з 1927/28 року лише на одній Одеській. За ввесь час існування цих кіно-фабрик, з 1923 р. по 1928 р. вироблено 79 художніх фільмів, не враховуючи, звичайно, культур-фільмів, кінохроніки й т. інш.

Зважаючи на те, що головною базою виробництва української кінематографії була і ще деякий час буде Одеська кіно-фабрика ВУФК'у — на її поширення і переустаткування за минулий рік витрачено щось з пів-мільйона карбованців. Одночасно з розвитком і поширенням Одеської кінофабрики, в Київі закінчують будувати нову кіно-фабрику. Це — величезне кіно-підприємство не лише в СРСР, але і в Европі — коштуватиме воно щось близько чотирьох мільйонів карбованців.

* * *

Проблема дальшого культурного процесу вимагає здійснити поставлені від партії й радянської влади завдання культурної революції. В боротьбі за культуру наше кіно повинно відограти важливу ролю. Кіно, з наших обставинах, є прекрасне і своєрідне знаряддя соціяльної і культурної пропаганди. Воно для нас особливо важливе й цінне тим, що вдало сполучає завдання соціяльно-політичної пропаганди й культурного прогресу з художнім оформленням. З цього погляду жодна галузь сучасного мистецтва не має таких характерних рис, такої перемоги, як кіно-мистецтво.

Кіно, своєю портативністю, кінематичністю і цілеспрямованим монізмом, висувається в перші лави всієї багатогранної системи мистецтва. Сучасне кіно-мистецтво, логікою свого розвитку, перетворюється на активний трансформуючий центр усього мистецтва.

Кіно, як незаперечний носій безперервного прогресу в мистецтві, повинно буде надалі вести за собою всі інші види мистецтва, ставши в авангарді і подальшого майбутнього розвитку радянського мистецтва. Таке твердження й тепер уже загально відоме і незаперечне.

В наших радянських обставинах кіно є могутнє знаряддя конденсації культурно-освітніх завдань і завдань соціяльної пропаганди партії і радянської держави. Подаючи ідеологію й політику культури й побуту в раціонально-досконалім (змістом) і художньо-привабнім (формою) фільмі, кіно найкраще і вдало розв’язує й виконує одно з важливих завдань нашого соціялістичного будівництва — завдання культурної революції. Недарма Володимир Ілліч свого часу справедливо зазначив, що: «зі всіх мистецтв, найважливіше для нас — кіно». Партія насьогодні теж висунула проблему кіно на перше місце, вважаючи, що на фронті здійснення завдань культурної реконструкції значіння радянського кіно — грандіозне.

Щоб здійснити завдання, що їх поклала партія й радянська влада на наше кіно, треба, щоб воно безупинно розвивалось і надалі. Виробничі й технічні ресурси, а також людські кадри, на яких базувалась до цього часу радянська кінематографія, уже майже вичерпані. Щоб прогресувати надалі, треба торувати нові шляхи, закладати нові виробничі й технічні основи. Лише розгортаючи нове, широке будівництво, як у галузі кіно-театральної сітки, так і в галузі кіно-виробництва, радянська кінематографія зможе вийти на широкий шлях свого могутнього, безупинного прогресу і розквіту.

Що ж до перспектив розвитку української кінематографії на найближчі роки, то на це питання контрольні цифри п’ятирічного перспективного плану розвитку ВУФКУ (1928/29 — 1932/33 р.р.) дають таку відповідь.

Загальна кіно-театральна сітка України збільшиться за п’ять років на 7 063 кіноустановки, тоб-то з 2 123 установок на жовтень 1928 року, зросте до 9 186 установок на жовтень 1933 року, або на 432,2%. В окремих групах динаміка розвитку буде така: робітничо-клубна кіно-сітка зросте за час з жовтня 1928 р. до жовтня 1933 р. з 807 кіноустановок на 2 388, або рівно в три рази — на 300%. Сільська кіно-сітка збільшиться за п’ятиріччя майже на 4 000 кіноустановок, тоб-то з 975 одиниць, що є на жовтень 1928 року, до 4 950 одиниць на жовтень 1933 р. На кінець

п'ятого року половина сільрад на Україні матимуть кіноустановки. Шкільна сітка зросте за цей час з 20 кіноустановок до 1 200, або на 6 000 %, тобто рівно в 60 разів. Розвиток пересувних кіно на Україні теж передбачений п'ятирічним планом — з 35, що їх маємо тепер, до 388 на жовтень 1933 р., або на 108,6%, тоб-то більше ніж в 11 разів.

Що ж до розвитку, так званої, групи комерційних театрів, то зростання їх за п'ятиріччя передбачено дуже повільне: з 200 театрів, що є тепер, до 260 на жовтень 1933 р., або на 130%. Із них держкінотеатри, що їх експлоатує безпосередньо ВУФКУ, зростуть з 72 до 116, або на 74 театри, чи на 161%.

Повільне зростання цієї групи кінотеатрів, залежить від темпу нового театрального будівництва, а кошти на нього, як відомо, досить обмежені.

Найінтенсивніше, як було вказано, за ці п ять років розгортатиметься шкільна й сільська кіно-сітка. І це, за умов здійснюваної нами культурної революції — цілком нормальне явище. До того, виключне значіння для нас має розвиток сільської кіно-сітки, бо дуже важливі, великі й відповідальні завдання покладається на наше кіно в українському селі, де радянське кіно повинно стати могутнім знаряддям перевиховання нашого селянства в колективістичному дусі. Перед нашою кінематографією в н роботі на селі стоїть тепер основне завдання — допомогти бідняцько-середняцькому селянству по-соціялістичному перебудувати його побут і господарство на основі останніх постанов партії. Воно повинно полегшити партії й державі здійснити основне завдання по втягненню нашого селянства в загальний процес соціялістичного будівництва, що відбувається в нашій країні. Розвиток кіно в радянському селі важливий ще й тим, що воно є розсадник культури і повинно поступово заступити церкву, шинок і інш. «атрибути» сільського ідіотизму (хоч, правда, не лише сільського).

Поширення кіно-театральної сітки на Україні за п'ять років відбуватиметься за рахунок пристосування відповідних приміщень під кіно-театри і побудування нових робітничих клубів. За п ять років намічено збудувати 25 кіно-театрів в окружних містах, а також у більших промислових центрах, із них 5 найбільших, у наших умовах, театрів по 2 000, приблизно, місць кожний, будуть збудовані в найбільших містах України. Останні 20 театрів по 700–800 місць будуть збудовані в різних містах України, де тепер кіно-театрів або ще зовсім немає, або коли й є, то такі старі, що не можуть задоволити й мінімальних потреб населення цих міст, що невпинно зростає. Треба мати на увазі, що сім окружних міст на Україні не мають ані одного кіно-театру. До того ж по більшості міст на Україні вони так постаріли, що потрібують або ґрунтовної реконструкції, або закриття. Всі 25 театрів будуть збудовані за останнім словом будівничої кіно-техніки.

Крім нових кіно-театрів буде також збудовано за п'ятиріччя 650 нових кінофікованих сельбудів з кіноустановками й електростанціями. Це потрібно, щоб здійснити завдання кінофікації села.

З вищенаведеного ми бачимо, що кінофікація України за п ять років піде швидкими кроками. Більше 7 тисяч кіноустановок за п'ять років, тоб-то 9 200 установок на кінець п'ятилітки проти 2 100 — це великий крок наперед.

До того треба відзначити, що відносно темпу кінофікації країни, ми дивимось бадьоріше, ніж Совкіно, що в своєму звіті за 1925/27 рр. пише: «Подальші перспективи зросту кіноустановок комерційного й клубного типу не дуже великі. Зріст клубних кіноустановок… буде дуже загаяний, а може, навпаки — тому, що передбачається раціоналізувати цей процес, з'єднуючи кілька малих клубів в один великий клуб. Отже кількість клубних кіноустановок може навіть зменшитись». А весь наш план подальшого розвитку культурно-освітньої, тоб-то клубної,

кіно-сітки як у місті, так і на селі побудований, головно, на основі поступової кінофікації робітничих клубів, сельбудів, хат-читалень, шкіл і т. інш.

Клуби, про які говорить Совкіно, безперечно будуть збільшуватися хоч і повільно, тому що це завдання не можна здійснити, не побудувавши нових грандіозних клубів-палаців, а це в свою чергу зв'язано, як відомо, з обмеженими асигнуваннями. І безперечно, що протягом цих п'яти років темп організації і зросту нових клубів, як і клубних кіно, надалеко випередить темп збільшення робітничих клубів.

Базою українського кіновиробництва на ці п'ять років будуть дві кінофабрики ВУФКУ — Одеська та Київська, що тепер її добудовують і обладновують. Динаміку виробництва кіно-партії на цих фабриках за п'ятиріччя характеризують такі дані:

	1927/28 р	1928/29 р.	1929/30 р.	1930/31 р.	1931/32 р.	1932/33 р.
Художніх	24	30	40	50	55	65
Культурфільмів	8	37	51	62	77	99
Кіно-хроніки	52	52	52	52	52	52

Вартий уваги величезний зріст культурних фільмів: з 8 в 1927/28 р. до 99 в 1932/33 р. Отже ця категорія картин зросте майже в 12½ разів або на 1 237,5%.

Все це, в плані наміченого культурного будівництва на Україні і тієї ролі, яку повинна відограти в цій справі наша українська кінематографія, — явище цілком законне. Кіно в радянському суспільстві, як могутній засіб культури, повинно в першу чергу підвищити загальний культурний рівень, а головне, культурно й політично виховувати широкі маси нашої культурно-відсталої республіки. З погляду важливости цих завдань і побудовані як виробничі, так і тематичні плани української кінематографії.

Серед культурних фільмів поважне місце займають наукові, науково-технічні, виробничі, а також антирелігійні. Боротьба з релігією передбачає разом з тим і боротьбу за новий раціоналістичний побут, за нове комуністичне світорозуміння, тоб-то за розуміння світобудови й розвитку людства — його історичної структури. Без боротьби з релігією, цим «опіумом для народа», ми, зрозуміла річ, не зможемо збудувати соціялізму, а тим більше, закінченого комуністичного суспільства, що має бути без темноти, неуцтва, жорстокости, якими було позначено людство минулих віків.

Оце, треба сказати, одно з найпосутніших основних завдань радянської та й нашої української кінематографії.

Поважне місце в виробничих і тематичних планах як художніх, так і культурних фільмів займає життя й побут нашої молоди. І це цілком зрозуміло, бо найважливіші завдання припадають на радянське кіно в галузі виховання трудящої молоди зростаючого покоління наших робітників і селян.

* * *

Українська кінематографія насьогодні, безперечно, має цілу низку досягнень як художніх, так і технічних. Досягнення ці — відомі й безперечні. Українська радянська кінематографія за час свого існування пройшла своєрідну «фазеологію» — від бездіяльних і зруйнованих напівкустарного типу кіно-ательє і напівзруйнованих кіно-театрів, до могутнього розвитку кінотеатральної сітки на Україні, до грандіознішої в світі кіно-фабрики гіганта (в Києві) — радянського Голівуду.

Почавши з мізерними матеріяльними засобами й людськими кадрами, кінематографія України в процесі свого розвитку вийшла на правильний, широкий шлях безупинного прогресу. «Звенигора», «Джіммі Гіггінз», «Арсенал» — це останнє справжнє досягнення українського кіно-мистецтва — яскравий цьому приклад. Безупинне і тверде зростання її в усіх галузях ми ясно бачимо. Тому то українська кінематографія посідає одно з перших почесних місць в системі радянської кінематографії всього нашого Союзу.

Але поруч з безперечними досягненнями, українська кінематографія має ще й низку хиб. Основні з них — це ще недостатнє обслуження масового кіно-глядача, відносно висока вартість вироблюваних картин, з одного боку, недостатній розмір власного виробництва, постійна сценарна криза.

І хоч українська кінематографія зробила досить багато, щоб охопити й організувати масового глядача, але все ж цього ще замало, і Україна далеко ще відстає від інших держав. Кінотеатральна сітка України насьогодні складається з 2 120 одиниць, які з повним навантаженням можуть обслужити до 70 мільйонів глядачів на рік, а це складає 1–2% відвідування на кожного громадянина УСРР, тоді як за кордоном на кожного дорослого громадянина припадає 30–40 відвідувань на рік. Відсталість наша — і значна відсталість — наявна.

Пересічна вартість картин середньої якости українського виробу ще досить висока — 70–80 тисяч карбованців. Надалі вартість виробництва картин буде поступово знижуватися шляхом запровадження на кіно-виробництві раціоналізаторських міроприємств. Поряд із цим, зважаючи на художні вимоги мас, що все збільшуються, також систематично підвищуватиметься і якість української кінопродукції.

Що до задоволення потреб українського кіно-ринку власною продукцією, то тут також ще багато роботи. Хоч проти минулих років українське кіно-виробництво відносно й збільшилось, проте сучасний його розмір — ще недостатній, бо власне виробництво задовольняє загальні потреби українського ринку лише на 18%.

В п’ятирічному плані передбачено, виходячи з конкретних завдань виховання мас в певному художньому, соціяльно-політичному і культурному напрямку, домагатися, щоб власне виробництво ВУФКУ складало не менше 40% загальної потреби ринку. Це тим більше потрібно й можливо, що для такого розвитку виробництва української кінематографії є такі виробничо-технічні передумови, як дві кіно-фабрики, що їх протягом п’яти років потрібно буде цілком використати для задоволення потреб внутрішнього ринку УСРР.

Великого значіння для української кінематографії набуває проблема людських кадрів, живої робітної сили. Кіно-справа на Україні дуже молода. Вона не має за собою ніяких традицій, отже не має і підготованих, висококваліфікованих, з великим — роками й десятиріччями — нагромадженим досвідом у кіно-роботі, старих кадрів робітників, щоб вони свій досвід, свої знання могли передати новим кадрам робітників, молоді. Питання з людськими кадрами в кінематографії остільки важливе, оскільки і складне, а це ще ускладняє завдання.

Тому керівні органи української кінематографії вживають тепер практичних конкретних заходів, щоб розв’язати проблему людських кадрів, щоб підготувати й виховати нові кваліфіковані кадри кіно-робітників, як по художньо-виробничій лінії, так і по технічній, як от: режисерів, сценаристів, художників, артистів, операторів, механіків і т. ін.

Здійснити завдання, покладене на українську кінематографію державою й робітничою класою, вона сама, безперечно, не зможе. їй одній це не під силу. Кінематографії України повинна бути забезпечена найактивніша, максимальна підтримка і безпосередня допомога з боку широких кол радянської громадськости і нашої державности (партія, комсомол, профспілки,

кооперація, літературно-письменницькі організації, політосвіта й т. інш.). Головне — це те, щоб на кіно-справу дивились перш за все, як на важливу й абсолютно необхідну галузь у системі нашого соціялістичного й культурного будівництва.

Пора, нарешті, відкинути погляд на кіно, як на якесь прибуткове комерційне підприємство, як на своєрідну «крамничку», що служить на правах підручного підприємства, щоб поповнити касу якоїсь там організації. Такі явища, на великий жаль, ще й досі зустрічаються в наших деяких організаціях. Треба раз назавжди усвідомити ту незаперечну істину, що радянське кіно в руках партії, держави й профспілок є перш за все знаряддя культурного порядку. Цей критерій особливо мусить бути провідним, як ніде інше — в профспілкових (робітничих клубах) і культурно й політосвітніх організаціях (політосвіта, сельбуди, хати-читальні), тоб-то в організаціях культурно-освітнього екрана, а не комерційного.

Навколо радянського, а значить і українського, кіно, як фактора першорядної ваги в культурному процесі і в будівництві соціялізму в нашій країні, потрібно створити здорову громадську думку всіх передових, свідомих і культурних сил нашої республіки.

Лише за цих обов'язкових умов наша українська кінематографія здійснить покладені на неї завдання і тим самим виправдає останні рішення нашої партії і відомі Ленінські слова, що «з усіх мистецтв, найважливіше для нас — кіно».

Молодняк. 1929. № 2(26). Березень. С.105–113.

Дм. Батуров

ПРОБЛЕМА КАДРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ КІНЕМАТОГРАФІЇ І МОЛОДЬ

Українська кінематографія, як і радянська кінематографія взагалі — мистецтво надто молоде. Ширше українська кінематографія почала розвиватися як промислова і художня творча галузь лише за радянської влади. Вона зовсім не одержала в спадщину якихось капіталів — ні мертвих, ні живих, як деякі наші господарчі і соціяльно-культурні організації. Тому-то українській кінематографії, як молодій і новій галузі нашого мистецтва й господарства, доводиться самій власними силами й засобами створювати свій основний капітал — фабрики, заводи, лябораторії, кіно-театри й таке інш., а також створювати і власний живий капітал — кваліфіковані кадри творчої робочої сили.

Цей процес, треба сказати, надто складний і трудний. Він в значній мірі гальмується як браком культури, частково кіно-культури, з одного боку, так і браком матеріяльних засобів, з другого. Але ж цю проблему треба так чи інакше розв'язати позитивно, бо це кардинальне питання має величезне значення для молодої, ще не досить зміцнілої, української радянської кінематографії — цієї справді найважливішої для нашого культурного й соціялістичного будівництва галузі. Отже, не буде перебільшенням, якщо ми скажемо, що проблема кадрів — це найважливіша проблема української кінематографії за сучасного її розвитку; і від того, чи правильно розв'яжемо це питання, залежить подальший прогресивний розвиток українського кіно-мистецтва, як важливішого з усіх видів сучасного мистецтва.

Проблема кадрів, тобто проблема кваліфікованої робітної сили, набула за сучасного розвитку найпершої важливости значіння для всіх галузей нашого господарчого, культурного і взагалі соціялістичного будівництва, але для молодого радянського кіно-мистецтва проблема ця набуває особливої гостроти, — значіння, так би мовити, «конституційного» порядку. Щодо робітної сили, особливо кваліфікованої художньої, українська кінематографія перебуває в надто тяжкім стані. Постійна криза українського кіномистецтва в величезній частині своїй безпосередньо пов'язана з браком кваліфікованих кадрів кіно-робітників у надто ще молодому українському кіно-виробництві. Кваліфікованих, свідомих своєї справи, культурних робітників мало, в той час як кіно-справа на Україні розгортається порівнюючи швидко і наявні кадри далеко не можуть задовольнити сучасних по треб української кінематографії, що невпинно розвивається. Відціля — відсутність відповідних робітників у значній мірі гальмує розвиток українського кіна. Постійний сценарний голод, що набув хронічного характеру, брак висококваліфікованих сценаристів, режисерів, артистів і інших кіно-робітників основної художньо-творчої групи — яскравий цьому приклад.

Становище з кадрами української кінематографії погіршується ще й незадовільним співвідношенням у самому складі наявних кадрів. Якщо загальний стан у галузі кіно-кадрів набув загрозливого характеру, то стан з партійно-комсомольським прошаруванням в складі кадрів кіноробітників значно гірший. Надто незадовільний також і національний склад українського кіна. Відсоток українців, як і робітників, що більш чи менш тісно поєднані з процесом будівництва української радянської культури, надто низький і ще недостатній.

Але неприпустимо малий, повторюємо, відсоток партійців і, особливо, комсомольців.

Підтвердження цієї думки найдемо в такій таблиці:

Кадри в українській кінематографії

Спеціяльність	Кількість	Українців	Росіян	Євреїв	Інших	Членів КП(б)У	Членів ЛКСМУ	Позапартійних
Режисерів	25	9	4	12	—	7	1	17
Помрежисерів та асистентів	18	9	9	9	—	4	1	13
Художників та систентів художників	6	—	3	2	1	—	—	6
Операторів	20	10	4	3	3	2	2	16
Артистів Од. к/ф	19	12	4	1	2	—	1	18
Художників мультиплікаторів Київск. к/ф	5	—	5	—	—	1	—	4
Фотографів Київск. к/ф	3	3	—	—	—	1	—	2
Монтажерів Київск. к/ф	2	2	—	—	—	—	2	—
Редакторат ВУФКУ	14	19	1	1	—	2	1	11
Разом	112	57	25	24	6	17	8	87

Наведені дані характеризують недостатній відсоток українців (50,8%) в загальнім складі художніх кадрів української кінематографії, поперше; надто невеликий прошарок партійців (15%), подруге; і ще менший прошарок кадрів комсомольців (7%), потретє. В загальному ж партійно-комсомольський прошарок у складі кадрів українського кіна складає 22%. Якщо взяти окремі групи робітників в українському кіно-виробництві, то становище тут також далеко не блискуче.

В складі режисерів — українців 36%, партійців ще менше лише 28%. Невеликий відсоток партійців і комсомольців також у складі помрежисерів і асистентів (22%), а також і в складі операторів — лише 20%. І зовсім відсутні в складі художників як українці, так партійці й комсомольці.

Крім вищезазначеного, звертає на себе увагу величезна і безперервна текучість і постійне відсівання робітників української кінематографії. Висунуте положення ми спробуємо потвердити належними конкретними фактами. Так, наприклад, за період 1922/28 рр., тобто за час розвитку українського кіно-виробництва вироблено було 105 кінофільмів, з них 19 культурфільмів і короткометражних агітфільмів. Художніх кіно-фільмів за вказаний період українське кіно-виробництво випустило 86. Працювало, виробляючи ці фільми:

Групи кіноробітників	Кількість	Пересічна кількість картин на одного робітника	Кількість постійних робітників, що прац. тепер
Сценаристів	73	1,1	36
Режисерів	35	2,4	15
Операторів	23	3,7	15
Художників	17	5,0	7
Акторів (у головн, ролях)	107	0,8	—

Наведені дані безперечно свідчать про значне відсівання, за вказаний період, художніх кадрів української кінематографії, а це красномовно свідчить про величезну кількість випадкового, наносного, переходного елементу, що перебував за цей період в українському кіно-виробництві. В окремих категоріях робітників відсоток відсівання такий: у групі сценаристів він складає понад 50% в режисерській групі — 60% в групі операторів — 35%. Треба відзначити також і те, що з загального складу, наприклад, сценаристів (73 чол.), українців лише 12 чол., або 16% — зовсім ненормальне явище. В складі режисерів (35 чол.) українців лише 7 чол., або 20%, що дали 22% художньої продукції до загальної продукції

ВУФКУ за вказаний період (1922/28 рр.); з 23 операторів — українців також 7 чол. або 30%; серед художників за цей час українців було всього 2 чол. чи — 11%.

Не краще, ніж з художніми кадрами, стоїть справа і з технічними й організатор.-адміністративними кадрами. На потвердження наведемо відповідні дані по Київській кіно-фабриці:

Групи робітників	Кількість	Українців	Росіян	Євреїв	Членів КП(б)У	Членів ЛКСМУ	Позапартійних
Освітлювачи	9	3	5	1	4	—	5
Адміністратори групи	5	3	1	1	3	—	2
Адміністратори кіно-фабр	5	4	1	—	1	—	4
	19	10	7	2	8	—	9

Наведені цифри досить рельєфно промовляють сами за себе без будь-яких коментарів. До того ж 50% кіно-робітників цієї категорії, вважаючи на брак достатньої кваліфікації, потребують своєї заміни іншими, придатнішими і кваліфікованішими робітниками.

Продукцію українського кіно-виробництва з погляду художньо-ідеологічної цінности і формально-стилістичної вартости, а також соціяльно-ідеологічного настановлення кадрів, як і їхньої продукції, ілюструють такі дані:

Групи	Кількість	Худ. й соц.-ідеологічна оцінка			Невиявлено	Випадкове в українській кінематографії	Зв'яз. з укр. культурою	
		Вища	Середня	Незадовільна			Зв'язані	Не зв'язані
Режисерів	32	3	12	9	3	6	8	24
Художників	16	2	3	3	—	8	2	14
Операторів	22	3	9	10	—	—	5	17
Артистів	107	4	27	5	71	—	—	—
Разом	177	12	51	27	74	14	15	55

Ці дані свідчать про буквально загрозливий стан з основними художніми кадрами в українській кінематографії.

З наведеної таблиці ми бачимо, що з 32 режисерів, як тих, що є тепер в українському кіновиробництві, так і тих, що залишили його, робітників вищої кваліфікації й якости мінімальна кількість, — всього три чол., в масі режисерів домінує середняк (майже 60%). До 30% незадовільного елементу з боку їхньої художньої якости і кваліфікації, або звичайні рядові ремесники від мистецтва, або бездарні, або некультурні. І нарешті, 25% випадкового елементу для українського кіна, чи то взагалі для кожного кіна, а іноді и авантурників.

Ще гірше щодо зв'язку з українською культурою. 75% з наведеної кількости режисерів абсолютно не зв'язані з українською культурою, а іноді навіть чужі й ворожі цій культурі елементи. Справа з художниками стоїть не краще. Поряд з двома висококваліфікованими й талановитими художниками, трьома середніми, є ще три чоловіка (до 20%) незадовільної кваліфікації, слабих, і 8 (50%), художників випадкових 77% художників не зв'язані з українською культурою.

Щодо операторів, то 13% із них вищої кваліфікації, 40% середньої і до 47%, або майже половина, незадовільної, низької кваліфікації. Так, як і в інших групах української кінематографії, серед операторів найнезначніший прошарок (до 33%) зв'язаний з українською культурою. Якщо поглянемо на акторів українського кіна, то побачимо, що лише 4 з них мають високу кваліфікацію. Остання маса артистів середньої якости. До 70% загального складу артистів, що знімались в кінокартинах ВУФКУ за період 1922/28 рр., не виявили себе. Таке становище з кадрами української

Кінематографії — цієї важливої ділянки нашого радянського мистецтва й української культури, — охарактеризоване нами, склалось тому, що процес поповнення і втягнення кадрів в українське кіно відбувався аж до недавнього часу безсистемно, випадково, неорганізовано. Про будь-який, навіть елементарний плян підбору і втягнення в процес українського кіно-виробництва робітників і мови не було. Якщо на сьогодні в галузі підбору кадрів до українського кіна ВУФКУ намагається стати на шлях деякої пляновости і ввести цей складний і серіозний процес в більш чи менш організовані рямки і правильне річище, за що, природньо, ВУФКУ треба вітати і ці починання підтримувати, то ще не так давно для роботи в українській кінематографії запрошувано часто зовсім випадкових людей, які іноді не мали абсолютно ніякого відношення як до радянського так і взагалі до кожного кіно-мистецтва.

Як системи підбору і втягнення кадрів робітників в українське кіновиробництво взагалі, так, зокрема, і системи втягнення молодняка в кіновиробництво також зовсім не було.

Це призвело до найсумніших наслідків зі зміною в українській кінематографії. Але ж за такої системи поповнення і втягнення в процес українського кіно-виробництва художніх кадрів інакше, звичайно, і бути не могло. Гак само, як нема належного вивчення ринку праці кіно-робітників, а також обліку і вивчення відповідних художніх, театральних і літературних сил України, так само відсутній будь-який облік і вивчення молодняка, що намагається пройти до кіна і що його можна притягти і використати в українській кінематографії. А ми знаємо, що і те й інше джерело — це надто важливі солідні резервуари кадрів для українського кіна.

На сьогодні більшу частину художніх і технічних кадрів робітників до українського кіновиробництва дає Україна (до 70%) далі йде РСФРР — Москва — Ленінград (26–27%) і останні (3–4%) закордон. Характерно, що навіть із тих кадрів, що дає Україна, відсоток українців і зв'язаних з українським культурним процесом, недостатній.

За останні роки кількість кіно-робітників, що їх запрошується з-за кордону, зменшилась, а ринок праці художніх, висококваліфікованих кіно-робітників РСФРР в основному вже вичерпаний. Два роки тому відсоток кіно-спеціялістів в українськім кіно виробництві, запрошених з-за кордону, був вищий, ніж тепер (до 10%); запрошувалось головно технічні кваліфіковані сили, хоч, правда, запрошувалось небагато й художніх сил.

Отже, зростання української кінематографії щодо кадрів, увесь час було стихійне, безсистемне, не плянове. Ні системи й планового втягнення сил, ні вивчення ринку, ні перевірки й обліку сил, ні будь-скільки раціонального способу вирощення нових свіжих сил — не було. Оскільки раціональної і пляномірної системи втягнення кіно-робітників не було, то й методи виявляти їх непридатність також не було. Відціля — величезна кількість випадкового, перехідного, іноді рвачівського елементу, що перебув в українській кінематографії за час її розвитку й існування.

Проблема кадрів в радянській, а разом і в українській кінематографії набуває виключного значіння. Постанова ЦК ВКП(б) про кадри в кінематографії справедливо відзначає подвійну важливість і актуальність для долі і подальшого прогресивного розвитку нашої надто ще молодої радянської кінематографії, питання. Від правильного і задовільного розв'язання цього питання залежить низка інших надзвичайно серйозних проблем радянського кіно-мистецтва (послаблення й поступова ліквідація сценарної кризи, створення нового, відповідного до нашої доби, «її жанру», художнього фільму, форми і стилю, створення належного культурного сільського й дитячого фільму і т. інш.).

Правда, на шляху організації і створення нових, особливо молодих кадрів у кінематографії стоїть низка перепон суто об'єктивного порядку. До них, перш за все, слід віднести відсутність твердих теоретичних основ (бази) у кіно-мистецтві, як у мистецтві наймолодшім, а відціля й відсутність кваліфікованих теоретиків кіно-мистецтва, не досить задовільну постановку кіно-навчання, незначну в українському кіні кількість видатних кіно-робітників, висококваліфікованих майстрів кіно-мистецтва, круг яких можна було б створити, осередки підвищення кваліфікації і групувати в виробничо-учбовому розумінні наш кіно-молодняк.

Важливішим резервуаром поповнювати кадри української кінематографії повинна бути наша молодь, — в першу чергу, робітнича. Старі кадри кінематографії, і так недостатні і нечисленні, — майже вичерпані. Для того, щоб прогресивно йти вперед, українська кінематографія повинна швидким темпом створювати нові кадри своїх кваліфікованих кінороботників (режисерів, операторів, сценаристів, художників, артистів і інш.).

Сміливіше й рішучіше втягнення і висунення нових молодих сил, створення максимуму сприятливих обставин для роботи, підвищення кваліфікації, шукання нових форм і стилю в кіномистецтві, і взагалі для «дерзаній» і експериментування цих свіжих сил — от шлях для розв'язання проблеми кадрів в українській кінематографії.

Проблемі кадрів у кінематографії й питанню втягнення в кіно-виробництво робітника присвячена низка авторитетних рішень нашої партії, комсомолу і профсоюзу. ЦК ЛКСМУ, наприклад, у своїй постанові з цього питання декларує таке: «відсутність достатніх кадрів керівників кіно-виробництва спричинилась до того, що українське кіно-виробництво кволо розгортало свою роботу щодо втягнення молоді, а якщо молодь і йшла на кіно-фабрики, то вона дуже часто не мала відповідних обставин для роботи і підвищення своєї кваліфікації. ЦК вважає за необхідне, щоб ВУФКУ взяло рішучіший курс на втягнення молоді в виробництво, організовуючи для цього окремі юнацькі кіно-групи на виробництві для виготовлення юнацьких фільмів. Разом з тим вважати за необхідне поповняти такі групи, головно, пролетарською молоддю, що закінчила художні учбові заклади, а також робітничою молоддю, що має досвід художньої роботи і виявила свої художні здібності в самодіяльних гуртках мистецтва».

На сьогодні починає розгортатися робота на новому гіганті українського кіно-виробництва — Київській кіно-фабриці. Питання про людські кадри «людське устаткування», для цієї фабрики — питання величезної важливости. І тут величезну ролю повинен відограти молодняк, якому потрібно створити відповідні обставини й товариське оточення в його роботі.

В справі втягнення і підготовки нових молодих кадрів кіно-робітників величезну ролю може і повинен відограти інститут асистентури, відкіля можуть і повинні прийти свіжі сили кваліфікованих художніх кіно-робітників — режисери, оператори, художники й інш. Ясна річ, що цей інститут асистентури потрібно належним чином реорганізувати й поширити, бо підготовляти й виховувати радянського кваліфікованого режисера чи артиста потрібно не в «студіях», а в спеціяльних майстернях значних і досвідчених майстрів кіно-мистецтва безпосередньо на самім виробництві, тобто на кінофабриках у самому процесі роботи.

Наша молодь, особливо комсомольська, повинна влити «живучої води» в українське кіномистецтво, їй треба дати можливість виявити свої творчі здібності. При чому, особливо широко треба використати молодняк в розробці і в виробництві кіно-фільмів з тематики революційної сучасности, давши йому можливість здорового, творчого експериментування.

Проблема розвитку української кінематографії є важливіша частина розвитку загального культурного процесу УСРР. Проблема кадрів у цьому освітленні, тобто якими, чиїми руками українська кінематографія надалі будуватиметься, набуває великого значіння. За основу тут мусить бути те незаперечне положення, що українську кінематографію повинні перш за все будувати люди, зв'язані з українською культурою і з загальним культурним процесом УСРР.

Підбираючи нові молоді кадри (особливо художні) і виховуючи їх, потрібно в належній мірі забезпечити клясовий, національний, а також і партійно-комсомольський підхід у цій серйозній і важливій справі, тобто в справі підбору кіно-молодняка на основі загальної політики нашої партії в цім питанні. Тільки таким шляхом можна й потрібно розглядати таку важливу і серйозну проблему кадрів в українській кінематографії, а також вижити й остаточно ліквідувати кризу, що набула хронічного характеру в цій галузі.

Молодняк. 1929. № 8(32). Серпень. С. 53–59.

І. Воробйов

ПРО УКРАЇНСЬКЕ КІНО

Стан, плани і перспективи української кінематографії

Жодне з мистецтв не має такої великої, такої широкої, насправді таки мільйонної авдиторії, як оте наймолодше з усіх мистецтв — кіно.

Українська кінематографія нараховує не більше як п’ять років сталого існування. Ми беремо лише той час, коли українське кіно почало охоплювати всі елементи й процеси виробництва, а цей період починається 1923 р.

Не діставши жодної спадщини від минулого, кінематографія на Україні розгорталась, такби мовити, своєрідними зігзагами. Не було ані людей, ані потрібного технічного устаткування. Все свіже й революційне, що на той час було більш або менш обізнане з українською культурою, вдалося до літератури, театру, музики, малярства то-що, а кінематографія залишалась по-за будь-якою увагою. Тому-то українській кінематографії на перших кроках роботи довелося користати лише з того, що було під руками. Тематика була надто обмежена і вона не висвітлювала тих виключної ваги політичних та культурно-соціяльних завдань, що стояли перед молодою радянською Україною. Творили ці теми люди, що погано були обізнані з укр. культурою і що не розуміли тих важливих завдань, які висовувала партія перед українською кінематографією. Поряд із збільшенням уваги з боку партії та радвлади до кіна, збільшувалися й кадри культурних сил навколо кінематографії.

До того треба мати ще на увазі, що революційне суспільство ставилося до кіна взагалі досить байдуже. Справа в тому, що за старих часів у кінематографію охоче йшло працювати багато некультурних елементів, та й сама кінематографія, головне, була об’єктом наживи для поодиноких капіталістів. Ганяючись за зиском, капіталістичні організації потурали низьким інстинктам глядача. Нажива була головним двигуном кінематографічної справи. Найбільшого апогею досягла гонитва за зиском у кол. Російській Імперії. До речі, з території кол. Російської Імперії французька фірма «Пате» вивозила щороку 18 000 000 карб, золотою валютою. Досить швидким темпом зростали кіно-театри, але і в справі будівництва театрів також, насамперед, був на меті зиск. Спочатку це буди балагани по ярмарках і взагалі по місцях, де скупчувалось багато люду, а потім — стаціонарні театри, — по суті теж напівбалагани.

Радянська кінематографія одержала в спадщину від старих кіно-організацій ці балагани, що найкраще стверджують наведені думки. Взагалі «Великий Німий» експлоатувався хижацькими засобами і ніяк не міг вирватися з лабетів капіталістичних хижаків. Лише революція визволила Великого Німого і поставила його служити великій меті пролетарської держави, це — будувати нову культуру на нових засадах.

Хижацьке ставлення до кіна з боку кіно-власників виховувало і своєрідний тип фахівців, своєрідний апарат, що керувався був лише намірами грабунку. Менш за все люди, що працювали

в старій кінематографії, ставили перед собою завдання використовувати кіно, щоб підносити культурний рівень мас.

Разом з матеріяльною спадщиною, радянська кінематографія дістала від старої кінематографії частково також і людський фаховий матеріял. І ось з цим фаховим матеріялом і довелося розпочинати будувати українську радянську кінематографію. Лише кількома роками пізніше, за допомогою відданої праці молодих піонерів радянської культури, можливо було позбавитися залежносте від старих фахівців; їм, в першу чергу — їм мусимо ми завдячувати тим, що українська кінематографія вийшла на шлях широкого розвитку.

Українська кінематографія тепер посідає одне з перших місць у Радянському Союзі. Від невиразних фільмів, старих формою і ніби-то радянських зі змісту свого, українська кінематографія на п'яті роковини своєї виробничої діяльности дійшла до таких творів, як от «Звенигора», «Арсенал», «Одинадцятий», «Два дні», «Нічний візник», «Людина з кіно-апаратом» то-що. Все це є наслідком виключно напрудженої боротьби та праці.

Одночасно зі зростом виробництва зростала й кіномережа, що за час існування Радвлади досягла на Україні кількости по-над 2 000 кіно-устав. Ця мережа охоплює десятки мільйонів глядачів. Кіно стало органічною потребою широких мас робітників, селян і службовців; кіно стає значним чинником в справі поширення культури й знань серед людности.

Але, поруч з досягненнями, українська кінематографія має й низку хиб, що їх, за активною допомогою всього радянського суспільства, за всяку ціну і як найскоріше треба усунути.

На Україні є ще велика кількість сел, що не мають кіна. На загальну кількість 10 000 сільських Рад є лише близько 1 000 кіно-устав; з 6 000 сельбудів та хат-читален кінофіковано лише біля тисячі. Але село, що стоїть тепер напередодні великих зрушень в бік масовости і колективізації, село, що перебудовується на нових виробничих засадах, за всяку ціну повинно мати такого друга свого, як кіно, що в значній мірі допоможе йому перебудувати і вдосконалити форми сільсько-господарського виробництва.

Ми маємо ще обмаль фільмів з галузи агрономії. Ми не маємо також фільмів і з інших галузів науки, хоча-б, наприклад, з галузи санітарної освіти та профілактики; проте-ж кіно може дуже допомогти ліквідувати оту азіятську некультурність, що панує ще в нашому житті й побуті. Так само, як профілактичний пункт працює, щоб застерегти людність від різних хвороб, так і відповідний, популярно зроблений медичний фільм може відограти ролю профілактичного пункту і спричинитися, таким чином, до зменшення різних захворувань, особливо серед дітей, що на лікування їхнє витрачається сила енергії та коштів. Фільм може навчити, як треба виховувати худобу, як її доглядати, які породи треба культивувати, і до того-ж такий фільм більш переконуватиме, ніж який інший захід, а на це-ж народне господарство витрачає що-року не один десяток мільйонів карбованців.

Взяти хоч-би різні пошести, що від них гине багато худоби: коли-б використати кіно, щоб поширювати серед селянської людности відповідні знання, то значно зменшилось-би це народне лихо. Багато видається в нас плакатів з різних галузів народнього господарства, та в більшости вони не дають реальних наслідків, бо не завше можуть скерувати думку на практичні заходи. А от фільм, якого дивляться десятки, а то й сотні тисяч людей, може дати далеко більше користи. Взагалі ми ще не озброїли себе в достатній мірі кінематографією, щоб боротися за культуру на кожній ділянці нашого будівництва.

Подаючи відомости про кінематографію на Україні, як про великого культосвітнього чинника, розрахованого на широкий актив робітників міста й села, що провадять вперту боротьбу

за перебудову нашого життя, ми разом із тим певні, що вони візьмуть ще гарячішу й активнішу участь в будівництві кіна, що таке нам потрібне в період культурної революції.

Кіно й народне господарство

Кіно-промисловість за невеликий час свого існування (існує кіно всього лише три десятки років) обернулася на могутню галузь господарства. Цього, правда, не можна ще сказати про кіно-промисловість Радянського Союзу, зокрема України. Але буйний зріст господарства нашої країни за останні роки говорить про те, що через декілька років і в нашій країні кіно-промисловість набере значення великого чинника господарчого будівництва. Коли в усьому Радсоюзі, зокрема на Україні, міста й села вкриються великою кількістю кіно-устав, коли почнуть працювати справжні індустріяльні фабрики, що вироблятимуть кіно-фільми, а також фабрики й заводи, що вироблятимуть потрібну сировину та технічне устаткування для виробництва фільмів, — тоді, безперечно, кіно-промисловість у нас буде посідати одне з перших місць в народньому господарстві.

Кіно, нарешті, з кустарницького виробництва переходить на вищий щабель свого розвитку — розвитку промислового. Загальні принципи промислового господарювання, хоча й з деякими відмінами, пристосовуються й до кінематографії. По деяких країнах кіно-промисловість вже тепер є великим господарчим чинником. Ми наведемо деякі числові показники економіки світової кіно-промисловости, щоб довести велике значення кіна в господарчому будівництві. Звичайно, порівнання з капіталістичними країнами робиться не для того, щоб показати, яка, мовляв, бідна й відстала наша кінематографія, а для того, щоб виявити можливості кінематографії і ще з більшою енергією працювати, бо-ж наша радянська кінематографія повинна не лише не відставати від кінематографії світової, а все більше та більше розгортатися, щоб не тільки догнати, а, може, й випередити капіталістичні країни. Передумови-ж для цього в нашій країні, безперечно, є. Так ось числа:

Кіно в Америці

Загальний капітал, що його вкладено в фільмовій індустрії цілого світу, становить 2½ мільйярди доларів, себ-то близько 5 мільйярдів карб. З оцієї суми на Америку припадає 2 мільйярди доларів, себто 4 мільйярди золотих карб. В Америці кіно-індустрія, за розміром вкладеного капіталу, посідає третє місце серед інших галузів промисловости. Америка взагалі досягла неймовірно великих числових показників у всіх галузях кінематографічного процесу. Так, наприклад, Америка має ціле місто кіно-промисловости, що зветься Голівуд, і там працює 25 000 постійних робітників. Америка має 25 000 кіно-театрів з загальною кількостю місць — 11 000 000. Отже, пересічно на кожну тисячу населення в Америці припадає 53 місця. Що до розмірів кіно-мережі й кількости вироблюваної кіно-продукції, то Америка випередила всі інші держави: майже 50% продукції світової кінематографії припадає на Америку. Увесь-же світ виробляє на рік 1 350 фільмів. Коли взяти всі країни світу — Европу, Америку, Австралію, Африку й Азію, то в усьому світі є 52 000 кіно-театрів, і 50% усіх кіно-театрів, а також 50% усіх місць припадає на Америку.

Американська кіно-промисловість що-року одержує величезні прибутки, що становлять 1 мільйярд доларів. Америка має численні лабораторії та учбові заклади, що працюють над справами кінематографії. Америка з надзвичайним ентузіязмом підхоплює кожну новину в справі кінематографічної техніки. Тепер, коли кінематографія стоїть напередодні нових завойовань,

перехід на тонове кіно, — Америка, як передова країна, ухопилась за цю новину й тепер будує велику кількість театрів, спеціяльно пристосованих до тонового кіна. Лише в самому місті Н'ю-Йорку число цих театрів сягає 800. Цілком зрозуміло, що перехід значної кількости кіно-театрів на тонове кіно, будування спеціяльних фабрик, що вироблятимуть тонові фільми, — все це збільшить прибутки американської кінематографії і зробить її ще могутнішою господарчою одиницею в загальній економіці країни.

Кіно в Німмечині

Друге місце в світовій кінематографії Німеччині посідає кінематографія німецька, що хоч і значно відстала від американської кінематографії, проте є також досить великою господарчою одиницею: так, наприклад, капітал вкладений в німецьку кінематографію, виносить 108 млн. марок, тоб-то 50 млн. крб. В Німеччині що-року будується велика кількість кіно-театрів; 1927 року було збудовано 280 нових кінотеатрів.

Радянська кінематографія, зокрема українська, безперечно, відстає від таких країн, як Америка й Німеччина. Але це зовсім не значить, що радянська кінематографія стоїть на останньому місці.

Адже, коли рівняти з нашою сусідкою — Польщею, — то Радянська Україна значно пішла вперед. Ось коротко основні показники стану польської кінематографії:

У Польщі є 770 кіно-театрів на 200 000 місць. У Польщі немає великих спеціяльних кіно-підприємств. Своєю якостю та кількостю польська кіно-продукція значно відстає від української: так, 1928 року було вироблено лише 10 повнометражних фільмів. Ринок польський цілковито заповнюється закордонною продукцією.

Отже радянська кінематографія, хоч і відстає від кінематографії високо-індустріяльних країн, але вже на багато випередила своїх сусідок.

Розвій радянського кіна

Коли згадати, який мотлох одержала радянська кінематографія в спадщину від старої кінематографії, коли зважити на те, які труднощі довелося протягом минулого періоду подолати, щоб налагодити кінематографічне господарство, то хоч числові показники, рівняючи їх до цифр кіна таких країн, як Америка й Німеччина, будуть незначні, але все-ж вони свідчать про те, що темп нашого кіно-будівництва досить значний і що радянська кінематографія швидко посувається вперед.

Ось основні показники стану української кінематографії на цей день: коли до революції по всій Україні було лише 200 з лишком кіно-устав з загальною кількостю місць до 80 000, то лише за останні п'ять років справжнього будівництва української кінематографії загальна кількість устав зросла до 2 136, тоб-то збільшилась в 10 разів. Загальна кількість місць зросла до 610 000, що, за наших умов, дає змогу охопити до 80 млн. глядачів. Жодна галузь мистецтва не охоплює такої численної авдиторії, як кінематографія. Значна частина кіно-устав припадає на село. Село, що ніколи не бачило кіна, має тепер вже до 1 000 кіно-устав. Правда, цього ще замало, але темп розвитку й перспективи нашої кінематографії говорять за те, що через 5 років кожне село, де є сільська рада, матиме кіно-уставу.

Капітали українського кіна

Коли українська кінематографія має тепер капіталу 15 млн. крб., що проти такої кінематографії, як німецька, є менш в 3½ рази, то це ще в жодному разі не може принижувати нашої кінематографії, бо до цього часу ми ще не мали змоги вкладати значні капітали в справу розвитку української кіно-промисловости. Треба мати на увазі, що кожна справа для того, щоб вона протягом короткого часу могла дати найбільший господарчий ефект, потрібує вкладення значних капіталів, а українська кінематографія ввесь час розвивалась, головне, за рахунок своїх власних капіталів, своїх власних здобутків. Лише останнього часу ми маємо певні вкладання в кінематографію зовні, й хоч вони ще не значні, та все-ж допоможуть нам інтенсивніше провадити кінобудівництво, щоб не лише не відставати, але й випереджати інші країни. Коли обороти нашої кінематографії проти кіно-індустрії інших держав є незначні, то темп зростання цих оборотів є, безперечно, досить великий, і що-року темп цей збільшується. За останні п'ять років обороти нашої кінематографії збільшувались по 42%. Коли такого темпу буде додержано й надалі, то цілком зрозуміло, що ми ані трохи не пастимемо задніх. Адже є всі підстави для того, щоб все більше й більше розвиватися. Візьмемо хоч-би такий показник, як невичерпний наш ринок: ми маємо ще велику кількість міст і сел, де треба будувати кіно.

Ми ще не використали самодіяльности населення, що мусить відограти величезну ролю в будівництві кіна. Ми ще не досить притягли до роботи різні організації, що повинні допомогти нам в справі кінофікації села й міста, а тим самим — і збільшити капітали кіно-організації.

Розвиток нашої кінематографії стикається, насамперед, з питанням про капітали. Зрозуміло, що кіно може й мусить в перспективі давати значні кошти державі; але, щоб досягти такого стану, треба, перш за все, добре організувати кіно-мережу й збільшити капітали кіна. Зрозуміло також і те, що коштами самої кіно-організації цього ні в якому разі зробити не можна. Тут потрібні спільні зусилля всіх організацій, що зацікавлені в розвиткові культури. Тут потрібна своєрідна акомуряція коштів, розпорошених серед людности. Треба мати на увазі, що кожний вкладений в кінематографію карбованець у досить короткий термін повертається з значним набутком. Як-що ми справді думаємо кошти, які населення в сотнях мільйонів карбованців витрачає на горілку, притягти до кіна, то для цього треба також і капітали, що їх вкладає держава в горільчану промисловість, обернути на кіно-промисловість. Північна Америка від 152 млн. населення одержує через кіно щороку 1 мільйярд доларів прибутку. Відповідно організувавши справи, ми також зможемо досягти такого становища, що кінематографія даватиме не один десяток мільйонів карбованців для інших державних потреб.

Тут треба обміркувати ті мінімальні перспективні завдання, що їх ми повинні за всяку ціну здійснити.

Перспективи українського кіна

Щоб поширити кіно-мережу до кількости 10 000 кіно-устав, українська кінематографія потребує вкладення протягом п'ятиріччя близько 25 млн. крб. Ця сума а проти тих вкладів, що їх робиться в інших галузях промисловости, є незначна, до того-ж ці кошти треба зібрати, головне, не за рахунок державних асигнувань та держбюджету, а мобілізуючи засоби кооперації, профспілчанських організацій, місцевого бюджету то-що.

Коли тепер українська кінематографія обслуговує лише через самі державні кіно-театри до 30 млн. глядачів, а через всю мережу — 77 млн. глядачів, то за п'ятиріччя, як-що в кіно буде

вкладено потрібні капі тали, як-що мережу буде поширено, можна буде охопити до ½ мільйярда глядачів, тоб-то відвідування кіна кожним громадянином збільшиться пересічно з 3–3½ до 18 разів на рік. Коли взяти на увагу, що пересічна вартість квитка на кінець п'ятилітки становитим не більше 25 коп., то це зможе нам дати до 125 млн. карб. Розрахунки ці зовсім не є проблематичні, — вони цілком реальні та обгрунтовані.

Коли взяти такий показник, як повернення вкладених у кінематографію капіталів, особливо по лінії кінотеатрів, то, за певними розрахунками, капітал, вкладений у кіно-театри, повертається протягом п'яти, максимум шости років на всі 100%. В жодній іншій галузі промисловосте вкладені капітали так швидко не повертаються.

Як що взяти загальне відвідування кіна в місті й на селі, то тепер між відвідуванням кіна в місті й відвідуванням кіна на селі є значна диспропорція, а на кінець п'ятилітки, через вкладення капіталів у сільську мережу, 50% загальної кількосте відвідувань кіна буде припадати на сільське населення.

Отакі загальні показники господарчих можливостей української кінематографії наочно доводять абсолютну потребу, з господарчих міркувань, всебічно форсувати розвиток кіно-справи. Кіно-індустрія повинна бути невід'ємною складовою частиною загально-господарчого процесу, до неї треба поставитись з не меншою увагою, ніж до інших галузів промисловосте, зважаючи ще й на те, що кіно-промисловість працює на ідеологічний ринок, тоб-то на справу виховування мільйонних мас, допомагаючи перебудовувати їхнє життя на соціялістичних засадах.

Початок виробництва

На початку існування української кінематографії, вона мала лише невелику кустарницьку фабрику, що на неї ніхто не звертав уваги. Адже тоді перед країною стояли важливіші завдання. Невеличка група людей, що не мокла знайти собі місце в інших галузях творчої робота, взялася до кіно-виробництва. Без плівки, без апаратури, на випадковій сировині — так почало розгортатися кіно-виробництво. Шлях, що його пройшла за ці роки українська кінематографія, — великий. І справді, хіба могли ті робітники, що вперше взялися за цю справу, передбачати, що за такий незначний період можна буде мати добре збудовані павільйони, потрібне технічне устаткования, достатню кількість апаратури, досвідчених фахівців то-що? П'ять років існування українського кіно-виробництва зробили його таким міцним, що воно має всі передумови для дальшого буйного зросту та розвитку.

Нове будівництво

В українському кіно-виробництві, як і в нашій культурі взагалі, розвинувся не лише процес відновлення, ба й процес справжнього нового будівництва. Молода українська кінематографія одержала в спадщину від Єрмольєва Одеську кіно-фабрику й, взявши від неї все, що можливо було, робітники відчули, що їм стало тісно, що треба обов'язково поширюватись. Але кустарницькі павільйони Одеської фабрики цього не дозволяли. До кінематографії почали ставити все більші й більші вимоги, почали виявлятися нові потреби, і от виникло питання, з одного боку, про поширення Одеської фабрики, бо технічний стан її не відповідав тим вимогам, які ставились до кінематографії, а, з другого боку, — було поставлено завдання будувати нового велетня українського кіно-виробництва — Київську кіно-фабрику. Особливу увагу було звернено на будівництво Київської кіно-фабрики, що повинна була бути новим типом справді таки

індустріяльного кіно-виробництва, побудованого за останніми досягненнями науки й техніки. Це завдання в основному вже виконано

Радянський і закордонний фільм

Розгортати виробництво й будівництво Київської кіно-фабрики треба було через ті політичні й господарчі завдання, що ставилися перед українською кінематографією. В основному ці завдання полягали он у чому: до певного часу український глядач користався головне з закордонної кіно-продукції. Ось характерні цифри співвідношення картин радянського й закордонного виробництва:

	24/25 р.	25/26 р.	26/27 р.	27/28 р.	28/29 р.
Закордонні	140	139	60	43	30
Радянські	66	57	79	114	100
Україн. вироб.	13	16	24	31.5	68[1]

Отже, ми бачимо, що на наших екранах домінувала на ті часи закордонна продукція, яка в певному напрямку впливала на нашого глядача й виховувала в ньому певні смаки. За такого становища наша кінематографія не могла бути великим культосвітнім чинником поширення комуністичної пропаганди та впливу на глядача.

Радянська кінематографія не могла зважати лише на ті матеріяльні здобутки, що їх вона мала, використовуючи закордонну продукцію. Перед нею стояло не це завдання, а, насамперед, завдання — бути знаряддям комуністичного виховання широких мас. І тепер, коли цілком налагоджено виробництво Одеської кіно фабрики й коли розпочинає свою діяльність Київська кіно-фабрика, українська кінематографія, звільняючись од старих традицій та впливу чужих пролетаріятові ідеологів, починає виконувати своє основне завдання: протягом шоста років існування українського кіно-виробництва випродуковано 109 великих картин — отже місце закордонної продукції значно зменшується.

Поширення виробництва

Але не можна спинитися лише на тих досягненнях, що їх ми маємо на сьогодні. За всяку ціну, особливо, коли для цього є всі технічні й матеріяльні передумови, мусимо всебічно поширювати наше виробництво. Поширюючи виробництво, треба вкладати в нього більші капітали. Коли досі на все виробництво української кінематографії пересічно на рік витрачалось до 1 млн. карбованців, то це, безперечно, не гаразд задовольняло вимоги ринку. Надалі треба, щоб виробництво поширювалося так само, як поширюватиметься ринок та збільшуватимуться вимоги глядача, бо, витрачаючи значні кошти на виробництво, треба підвищувати й вимоги до нього.

Виробництво української кінематографії вийшло вже за межі початкування. Воно має вже певні традиції, здобутки, досвід, його вже знають з позитивного боку не лише в Радянському Союзі, а й закордоном. Отже видатки на нього повинні збільшуватися й збільшуватися. Найближчого часу треба, принаймні, подвоїти ті суми, ті кошти, що вкладалися в наше виробництво. Звичайно, це ні в якому разі не значить, що треба збільшити вартість картин, навпаки, нам так само, як і в інших галузях промисловости, треба, зменшуючи собівартість, збільшувати якість, щоб не відставати від загального тонусу нашого життя.

Культур-фільми

До цього часу кіно-виробництво виготовляло виключно сюжетові фільми, не фільми звертаючи уваги на таку важливу ділянку, як культурфільми, що повинні відограти надзвичайно важливу ролю в загальній системі культосвітніх заходів Радвлади. Лише 1927/28 року вперше почали виробляти культурфільми, й випущено їх цього року 12. А надалі треба справу налагодити так, щоб культурфільми у виробництві не тільки не посідали менше місце за сюжетові фільми, а навпаки, — щоб культур-фільмів було більше за сюжетові фільми. Так, вже 1928/29 року з 68 картин, що їх гадають випустити, буде 37 культур-фільмів, а на кінець п'ятилітки, з загальної кількосте 164 фільмів, на культурфільми припадає — 99. Таке співвідношення висувають завдання нашого культурного будівництва й його треба за всяку ціну додержати. Як-що цю програму виробництва буде здійснено, то вагу закордонної кіно-продукції у нас буде абсолютно зменшено й радянська кінематографія буде закуповувати лише ту закордонну продукцію, що являтиме собою відповідні технічні та художні досягнення, які можна буде використати для потреб як виробництва, так і глядача. У перспективі намічено закуповувати не більше 10 закордонних фільмів на рік.

Радянська кіно-плівка

Великою перешкодою для розвитку нашого кіно-виробництва є залежність від закордонної сировини — плівки й апаратури. До цього часу ще нам не пощастило налагодити власного виробництва цієї сировини й доводиться витрачати великі кошти, щоб довозити її з закордону. Але поширювати мережу й розгортати виробництво можна лише тоді, як-що цілком забезпечити кіно-виробництво плівкою, бо так само, як видавничі організації, маючи добре технічне устаткування й гарні літературні твори, не можуть розгортати своєї роботи без потрібної кількосте паперу, так і кіно-фабрики, маючи всі передумови для розвитку, не можуть розгортати своєї діяльносте без достатньої кількости плівки. Коли тепер українська кінематографія споживає до 6 млн. метрів плівки на рік, і то не досить забезпечивши потреби кіно-устав та обмеживши витрати на виробництво, то в перспективі п'ятилітки, розгортаючи кіно-справу, сама лише Україна потрібуватиме 30 млн. метрів плівки, а кінематографія всього Радсоюзу споживатиме й вчетверо більше.

Отже нам треба налагодити власне виробництво плівки. Звичайно, це є справа не лише українського, а всесоюзного масштабу, і так її й треба розв'язувати. Збудування такої фабрики, що зможе задовольнити потребу всього Радсоюзу в кіно-плівці, заощадить велику кількість валюти й дасть змогу інтенсивніше розвивати радянську кінематографію.

Організація фото-виробництва

Як в минулом, так і тепер, якось сторонь від організації кіно-виробництва стоїть справа про організації фото-виробництва. До цього часу кіно-організації, що на них покладено й фото справу, дуже мало звертали уваги на цю надзвичайно важливу галузь роботи. Адже-ж підвищення загального культурного рівня мас буде викликати потребу розгортати фото-справу й тому треба звернути пильну увагу на організацію фото-виробництва, щоб в значній мірі було його скупчено в державній організації, як в певному центрі організації широких мас фото-споживачів. Останнього часу робітники й селяни виявляють надзвичайно великий потяг до фото-аматорства,

але ця потреба задовольняється лише в розмірі 10%, бо тут ми також цілком залежимо від закордону. Пощастило вже налагодити в Радянському Союзі виробництво фото-паперу, а от фото-апарату доводиться ще довозити зовні, й держава не може навіть і наполовину запезпечити наявну потребу в фотоапаратурі.

Очевидно, так само, як і в справі плівки, треба поставити питання про організацію виробництва фотоапаратури в нашій країні До недавнього часу ми залежали від закордону також і в справі проекційної апаратури. Але-ж тепер ми на Україні виробляємо проекційну кіноапаратуру, й ця апаратура своєю якістю ані трохи не гірша за закордонну. Коли в справі виробництва такого складного механізму, що ним є кіноапарат для демонстрування фільмів, ми змогли позбавитися від закордону, то, безперечно, й в справі виробництва фото-апаратури ми повинні й зможемо бути незалежні. До речі, для організації виробництва фотоапаратури зовсім не треба значних капітальних вкладів, і ці кошти можна буде вишукати в межах самих кіно-організацій. Тут треба лише повести боротьбу з тими відомчими настроями, що мають місце в нашій роботі, а саме — хто, як і яка організація повинна цю справу налагоджувати. Цю справу треба передати до кіно-організацій, щоб вони практично, яко-мога скоріше, розв'язали справу про налагодження такого виробництва.

Наш експорт

Зменшуючи довіз картин з-закордону й невпинно підвищуючи якість нашої продукції, треба також всебічно розгортати й експорт нашої продукції. Останнього часу українська кінематографія багато зробила в справі експорту своєї продукції, не зважаючи на ті труднощі, що їх, часом цілком штучно, утворюють власники закордонних кіно-організацій, а під їхній вплив часто-густо підпадає і наш апарат. Продукцію української кінематографії знає вже робітник американський, знає польський робітник, знає селянин західньої України, знає Африка, Персія, Туреччина тощо. З великими труднощами, але вперто второвує собі шлях за-кордон український радянський фільм і там робить своє діло. До того-ж це дає й певний матеріяльний ефект. Коли спочатку продукція української кінематографії не повертала витрачених на неї капіталів, то за останні роки картини, вироблювані на наших фабриках, не лише покривають витрати, ба й дають відповідний прибуток. Правда, цей прибуток ще невеликий, але, запровадивши всі намічені заходи, як по лінії виробництва, так і по лінії будівництва мережі, ми зробимо наше виробництво рентабельнішим, ніж воно було до цього часу.

Виробництво української кінематографії значно поширилось. Воно ще більше поширюватиметься надалі, в зв'язку з розгортанням діяльности Київської кіно-фабрики. Тому треба збільшити увагу до виробничих процесів не лише з боку кіно-організації, але й з боку культосвітніх установ, громадських організацій та всіх культурних працьовників, що працюють над розвитком молодої української пролетарської культури.

Київська кіно-фабрика

Говорячи про виробництво кіно-фільмів, не можна не зупинитись спеціяльно на Київській кіно-фабриці. Будувати Київську фабрику почали з другої половини 1927 року, саме тоді, коли вже відчулось, що працювати на Одеській та Ялтинській фабриці — неможна. На сьогодні Київську кіно-фабрику в основному вже збудовано. Ось короткий «інвентарний» опис її: вона складається з великого павільйону, що є центром і серцем всієї фабрики (павільйон цей 105-ти метрів

завдовжки, 36 метр, завширшки, 16 метр, заввишки, з загальною площею 82 000 куб. м етр.). Він оточений з усіх боків тими підприємствами, що працюють на нього, а саме: електрична підстанція на 16 000 амп., велика теслярна майстерня з цілком механізованим устаткуванням, що виробляє весь потрібний інвентар і декорації для зйомки, великий лабораторно-хемічний корпус, де провадяться всі процеси лабораторної обробки плівки, спеціяльний механічний цех і освітлювальна апаратура. Крім того, є ще другорядні цехи — бутафорська майстерня, швальна майстерня, цех парового господарства то-що. Усі ці цехи вже збудовано. Цього року починають будувати художній корпус, функції якого полягають у переведенні підготовчої роботи до зйомок. Головний знимальний павільйон своєю конструкцією розрахований на те, щоб усі знимальні процеси можна було провадити в одному місці, тоб-то сконцентрувати всю справу зйомки, щоб одержати відповідний господарчий і художній ефект та вдосконалити систему керівництва.

Для потреб фабрики відведено дільницю площею в 45 гект. і вже тепер там утворилося своєрідне «містечко кіно-промисловосте». Київську кіно-фабрику звуть «українським Голівудом». В перспективі вона й насправді стане таким.

Виробництво 1928/29 р.

На двох фабриках — Київській та Одеській — запроектовано виготувати протягом 1928/29 року 31 художній фільм і 37 повнометражних культурфільмів. Як-що рівняти до 1923/24 року, коли було виготовлено всього лише 5 фільмів, то це наочно свідчить про великий темп розвитку кінематографічної продукції. Крім того, за перших років існування української кінематографії, цілком не вироблялися культурфільми, а цього року гадають виготувати досить значну кількість їх. Такий темп розгортання виробництва вимагає виключно напрудженої роботи. Адже-ж ясно, що для виготовлення такої кількосте фільмів, крім коштів, що їх має бути вкладено на протязі цього року у виробництво (2 млн. крб.), потрібні також відповідні робітники з відповідними художніми здібностями, що зуміли-б працювати над розв'язанням поставлених перед кіном завдань та давати високоцінні літературні твори — сценарії.

Виготувати фільм, пересічна вартість якого становить суму в 60 000 крб., — це надзвичайно відповідальне завдання — відповідальне так з матеріяльного боку, як і тому, що кожний фільм розраховано на надзвичайно велику авдиторію. Вже доведено, що жодну книгу так не читають, тоб-то вона не охоплює такої кількости читачів, скільки глядачів охоплює фільм. Отже й вимоги до творців фільмів треба значно збільшити. Коли-б наше кіно-виробництво було добре організоване й гнучке, коли-б кінематографія мала досить витриманих літературних творів-сценаріїв, щоб можна було не тільки цілком задовольнити потреби виробництва, а мати ще й деякий резерв, щоб закінчивши одну поставу, режисер, не гаючи часу, міг братися до другої, — тоді на кожного режисера можна було-б покласти виготовлення трьох фільмів на рік. Але наша кінематографія отаких передумов не має, і тому на кожного режисера можна покласти виготовлення протягом року максимум 1½–2 картин, себ-то ми повинні, щоб виконати виробничий програм цього року по лінії художніх фільмів, мати 16 високо кваліфікованих, культурних режисерів та 31 добірний кінематографічний твір (сценарій).

Культур-фільми 1928/29 р.

Що до культур-фільмів, то велике завдання стоїть перед кіно-виробництвом і в цій справі: 37 добрих культур фільмів — себ-то 37 капітальних культурних і наукових праць, ціла

універсальна наукова бібліотека з різних галузів науки та господарства. Тут і питання сільського господарства, справи охорони народнього здоров'я, питання техніки, промисловости то-що. Щоб культурфільм був справжнім науковим твором, також потрібні висококваліфіковані робітники. Випускати-ж такі культфільми, що мало або й нічого не давали-б глядачам, — це значило-б марно витрачати кошти та енергію.

Тому до виробництва культурфільмів треба ставитись так само серйозно, як і до виробництва художніх фільмів. Треба навколо цієї справи мобілізувати увагу наукових установ, спеціяльних наукових товариств, Академії Наук та Наркоматів, що працюють над розв'язанням наукових і культурних справ. За їх безпосередньою участю і допомогою треба будувати справу культур-фільмів. Але, на превеликий жаль, і досі справа культур-фільмів не привертала до себе такої уваги, 'що на неї вона заслуговує. Можна було-б навести низку фактів, що свідчать про те, з якими труднощами доводиться культурфільмові прокладати собі шлях. Але поволі й поступово культур-фільм завойовує собі місце в системі культосвітніх заходів. З мертвої точки вже зрушено, але твердої позиції ще не закріплено й треба, за допомогою громадської думки, збільшити увагу до проблеми культур-фільмів.

Фільмовані звіти установ

Говорячи про культурфільми, неможна обминути й такої справи, як, наприклад, використання кіно, щоб складати звіти різних органів влади перед робітниками й селянами. Минулого року було зроблено спробу подати через кіно звіти кількох округових виконавчих комітетів. Ці звіти демонструвалися по найглухіших закутках. Численні дописи, що надходять до преси з цього приводу, свідчать про колосальне значення й вплив отих фільмованих звітів.

Чи не краще було-б справді, щоб час заощадити, щоб яскравіше підкреслити наші досягнення та хиби, робити такі звіти безпосередньо через фільм? Це лише перша спроба, але вона переконує, що цю справу треба за всяку ціну поширити. В нас ще немає звукового фільму, ми лише написами й показом розповідаємо широким масам про дійсний стан речей. Коли-ж надалі нам пощастить розпочати й налагодити виробництво тонового фільму, коли в кожному глухому селі, що іноді цілком одірване від радянської дійсности й перебуває ще під впливом релігійних забобонів та куркуля, тоновий фільм буде розповідати про роботу наших органів влади, ілюструючи її конкретними фактами, — це матиме величезне значення. І то зовсім не утопічна мрія, а думка, що буде реальною дійсністю, бо коли п'ять років тому село не мало ані кіна, ані радіо, то тепер, хоч і в незначній ще мірі, воно має й кіно-уставу, й радіо-приймача, а мине не більше п'яти років, і село матиме також і тонове кіно. Тонове кіно можна використати не лише для таких звітів, а його, безперечно, буде використано в усіх галузях науки а техніки. Ми живемо в період широкого поступу техніки й використання всіх технічних здобутків. Ці технічні здобутки використовуватиме й кіно, а потім ширитиме їх по найглухіших кутках нашої країни.

Кіно-мережа України тепер потрібує 160 картин на рік та 1 200 копій з них. З цієї кількости картин лише 1/5 частина припадає на українське виробництво, 3/5 припадають на виробництво інших радянських організацій, а ½ — на закордонну продукцію. Таке співвідношення треба за всяку ціну вирівняти, збільшивши кількість картин українського виробництва. Та це пощастить зробити лише тоді, коли українську кінематографію буде забезпечено відповідними матеріяльними й людськими засобами, а також належною увагою з боку громадськосте. Як що ці три основні показники буде зорганізовано, можна бути певним, що покладені на нього завдання кіно наше виконає.

Виробництво проекційної апаратури

Говорячи про розвиток виробництва й поширення мережі, не можна не зупинитись на справі виробництва проекційної кіно-апаратури, що від неї також залежить добрий розвиток кінофікації країни.

З невеликої майстерні, де виробляли окремі частини для проекційної апаратури (цілі апарати не вироблялись в нашій країні, а довозилися з-закордону), організувалося велике підприємство, що тепер випускає 1 000 кіно-комплектів на рік і майже цілком задовольняє наші внутрішні потреби. Це виробництво треба й надалі всебічно розгортати й концентрувати навколо кінематографії, бо кіно-проекційний апарат є невід'ємна частина загального кіно-процесу. Поширюючи кіно й запроваджуючи всякі технічні новини в кінематографії, цей завод треба поширювати й відповідно пристосовувати до нових методів кінематографічної роботи. Можливо, що цей завод відограє виключну ролю в справі розвитку тонового кіна. Коли свого часу почали були масово виготовляти проекційну апаратуру, то знайшлися люди, які не вірили, що в нас можливо організувати таке складне виробництво, може й тепер де-хто висловлюватиме думку, що в нас аніяк неможна організувати виробництво апаратури для тонового кіна. Але, за прикладом організації виробництва теперішньої проекційної апаратури, ми, не зважаючи на цей скептицизм, повинні шукати відповідних технічних засобів, щоб за всяку ціну налагодити виробництво апаратури для тонового кіна.

Кіно-культура й індустрія

Значення кіна, як господарчого чинника, що повинен відограти значну ролю в розвиткові народнього господарства, а також і те, що кіно що-далі, то все більше набирає характеру індустріяльного виробництва, породило думку, ніби кінематографію треба вилучити з загальної системи народньої освіти й передати до ВРНГ. Ця позиція мотивувалась тим, що, мовляв, ВРНГ зможе приділити більше матеріяльних засобів кіно-справі й цим самим буде збільшено значення кінематографії, як промислового чинника.

Але здійснення такої думки, безперечно, призвело-б до цілої низки негативних явищ. Кінематографію було-б відірвано від загально-культурного процесу й було-б перетворено лише на засіб накопичення матеріяльних цінностей, а ті культосвітні й політичні завдання, які ставляться перед кінематографією, було-б усунено на другий план.

Кінематографія, насамперед, є культурна зброя в руках партії і радвлади, що здійснює через кіно завдання агітації та пропаганди, а також провадить виховування широких робітничо-селянських мас. Всі, так-би мовити, матеріяльні засоби кінематографії поставлено на службу цьому основному завданню. Справи виробничі, питання експлоатації фільмів, а відсіля — й одержання певних здобутків, — все це є елементи, що виникають з цієї основної мети. Наколи-ж питання було-б поставлено навпаки, а саме, — що господарчі елементи в кінематографії повинні переважати над елементами культурно-освітніми, кінематографія, безперечно, не виконала-б тих завдань, які на неї покладаються. Тут де-хто може заперечити, що, мовляв, все наше господарювання повинно набрати культурного значення та характеру, й цим доводити потребу передати кінематографію до відання ВРНГ. Але наводити такий мотив, — це значить лише замазувати ті дефекти, які поки-що є ще в нашій роботі. Адже ми, часом, забуваючи за головніші наші завдання, женемося лише за накопиченням коштів, що лише видається таким, а по суті-ж обертається на свою протилежність. Кінематографія перетворилась-би виключно у комерційний чинник тоді саме, коли-б її було передано до відання ВРНГ.

Крім того, не можна забувати, що кінематографія повинна відограти виключну ролю в справі розгортання української соціялістичної культури. Кіно є надзвичайно важливе знаряддя в руках партії і радвлади для переведення правильної національної політики. Отже, вилучати все це з загальної культосвітньої системи — річ абсолютно неможлива.

Цілком правильно, що кіно, залишаючись в системі культосвітніх закладів і розгортаючи свою роботу в цьому напрямку, не може не бути й елементом накопичення коштів. Ясно, що, ставлячи перед собою завдання культосвітнього порядку, кіно повинно поєднувати ці елементи з елементами нагромадження коштів. Таке своєрідне поєднання можливе лише тоді, коли кінематографія залишатиметься частиною всієї системи народньої освіти.

Наукові заклади в кіно

Реалізуючи цілу низку завдань, що повстають перед кіно промисловістю, треба, заклади насамперед, підвести відповідні наукові підвалину під кіно. До цього часу кінематографія розгорталась випадковим порядком, без певних наукових підвалин. Певного розмежування і диференціювання окремих галузів кінематографічного процесу ми не мали. Отакому «універсалізмові», себ-то елементам «всезнайства» у кінематографії треба покласти край. І чим скорше кінематографія справиться з цією хоробою, тим скорше вона перетворить рею свою роботу на струнку систему, що елементи її будуть з одного боку, розмежовані, а, з другого боку, — щільно поєднані й пов’язані.

Для того, щоб здійснити такий порядок у всьому кінематографічному процесі, починаючи від плівки, проекційного апарату, знимального апарату, самого процесу постави, й кінчаючи театром та системою експлоатації фільмів, кінематографія на кожній ділянці своєї роботи повинна мати висококваліфікованих фахівців, добре озброєних знанням. Тому завдання, яке треба тепер висунути, як основне, — це завдання підготувати кадри фахівців, кадри наукових робітників.

Свого часу українська кінематографія таке завдання вже поставила перед собою і практично реалізувала його, организувавши науковий та учбовий заклад — кіно-технікум. Але технікум не зумів виконати тих широких завдань, що їх життя висуває перед кінематографією. Технікум зробив лише одне — це підготував невелику кількість людей для технічних процесів у кінематографії. Використовуючи досвід технікуму, треба й надалі зміцнювати його позицію, як технічного учбового закладу. Технікум повинен готувати робітників, що розгортали-б і вдосконалювали техніку кінематографії. Але-ж технікум ні в якому разі не може задовольнити вимог кінематографії по лінії всього кінематографічного процесу.

Ще й досі під роботу кінематографії не підведено теоретичного фундаменту. Теорії кіна, в широкому розумінні цього слова, ще немає. Коли в інших галузях, навіть такій молодій, як радіо, є вже всебічно розвинена й теоретизована думка, то в кіні такої суцільної теорії ще немає. Аналітичного підходу, що виникає з цілої суми відповідних експериментів, у кінематографії ще не створено.

Дослідчий кіно-інститут

Отже потрібно організувати спеціальний вищий науковий заклад, що розв’язував-би теоретичні питання з тим, щоб їх тут застосовувати на практиці в процесі дальшого поступу й розвитку кіно-справи. На доказ цієї думки можна навести безліч прикладів: винахід і застосовання тонового кіна, застосовання кольорового фільму то-що. Над такими питаннями закордоном працюють спеціяльні великі лабораторії, що науково досліджують ці процеси. Нам обов’язково

треба, хоч-би й в невеликій мірі, скористатись з цих здобутків, а це можливо лише за теоретичної лабораторної проробки різних питань.

Треба організувати експериментально-дослідчий кіно-інститут. Всі господарчі й культурні завдання, що стоять перед нашим кіном, вимагають, щоб такий інститут існував. Це треба зробити ще й для того, щоб кожна новина в галузі кінематографії не падала на нас, як сніг на голову, а щоб до кожного нового винаходу й вдосконалення наша кінематографія була підготована й відповідно озброєна.

Організувати такий вищий заклад треба й з міркувань господарчих. Вже доведено, що робота дослідчих інститутів в різних галузях народнього господарства дає велике заощадження. Коли таким чином багато заощаджено по тих галузях господарства, що були вже більш-менш налагоджені, то далеко більше буде заощаджено в кіно-промисловості, як молодій галузі народнього господарства, що має невичерпні перспективи розвитку. Чим швидче буде зорганізовано такий інститут, чим скоріше почне він свою працю, тим швидче, легше і з меншими витратами сил, коштів й енергії будуть розв'язуватися справи кіна.

Цей інститут має відограти виключну ролю в справі організації кадрів кінематографістів. То він провадитиме боротьбу з тим «універсалізмом», що так шкодить в нашій роботі, то він вироблятиме теоретично-наукові підвалини кінематографії, що на підставі їх кіно-справа посуватиметься вперед. Кожен, хоч-би й найкращий та найталановитіший робітник, що добре зарекомендував себе своєю роботою в кінематографії, — кожен кінематографіст відчуває гостру потребу ще кваліфікуватися, поповнювати свої знання. А де, як не в такому учбовому закладі зможуть вони одержати потрібну кваліфікацію і поширювати обсяг своїх знань?

Отже, все промовляє за організацію такого інституту й тому треба яко-мога скоріше перейти від слів до діла. Органи, що зацікавлені в розвиткові кінематографії, повинні почати реалізувати цю справу.

Стара кінематографія не багато нам лишила фахівців. Адже й сама ця стара кінематографія була ще надто молода й не встигла за дореволюційних часів широко розгорнутись, а, по-друге, представники революційної інтелігенції не йшли працювати до кінематографії. Отже, сучасні кіно-фахівці — де фахівці революційної формації.

В жодній галузі мистецтва не використовувались і не використовуються так молоді сили, як в кіні. Треба скористатись з потягу молоди до праці в кіні, й скерувати його на шлях учби в навчальних кіно-закладах, в інституті, щоб таким порядком прилучити її до процесу виробництва. Особливу ролю в цій справі повинні відограти комсомол і робітничо-селянська молодь. Як робфаки відограли велику ролю, готуючи робітників для різних галузів господарства, так і робітничо-селянська молодь, яка пройде певну кіно-школу, повинна відограти виключну ролю в розгортанні кіно-виробництва.

Поруч з організацією наукової роботи і підготовки кадрів, треба також провадити велику виховну роботу серед мас глядачів. Часто трапляється, що найкращі, як своїм революційним змістом, так і оформленням, кінематографічні твори до широких мас не доходять. Маси ще не підготовані, щоб сприймати нові форми в кіні. Є багато питань, що з ними треба знайомити широкі маси, а це можна зробити лише за допомогою друкованого слова. До цього часу друкованого слова в справі кіна на Україні не було. Тепер треба налагодити видання спеціяльної літератури, що знайомила-б широкі маси з напрямками й окремими елементами кіно-процесу й виховувала б їх.

Кіно в школі

Крім того, нам видається за потрібне, щоб і в школах, бодай в схематичній формі, в школі почали знайомити дітей з кінематографією. В Німеччині, наприклад, це вже робиться: кожний вчитель, що викладає в школі, елементарно знайомий зі суттю кінематографії, добре вміє поводитись з апаратом і демонструвати фільми. Ми ставимо собі за завдання кінофікувати наші школи. Ми прискорюватимемо цю справу, але, одночасно з цим, нам здається за потрібне й цілком можливе вже тепер розпочати переводити це в життя по тих місцевостях і селах, де є кіно-устави. Нема чого чекати, доки в кожній школі буде кіно-устава, а треба тепер уже використовувати селянські будинки й інші приміщення, де є кіно, щоб знайомити учнів з кінематографією. Це відограло-б надзвичайно велику ролю в справі просовування кіна в широкі маси й ліквідації елементарної кіно-неписьменності.

Продукція української кінематографії, що її випущено за останні роки, коли об'єктивно її оцінювати, значно посунулась наперед. Проте вона ще не охоплює всіх тих пекучих питань, що їх висвітлити треба перед широкими масами. Гасло «зважайте на маси» — ще не всі робітники кінематографії переводять в життя. Ми часто, по-за всякою пропорцією, перевантажуємо глядача одноманітними фільмами. І якось осторонь залишається висвітлення тих варварських елементів, що є ще в нашому побуті і що в боротьбі з ними почесне місце повинно посісти кіно. Отже, тепер кінематографія повинна так будувати свою роботу, щоб вона відповідала завданням, що їх висуває наша дійсність. І кінематографія зможе це зробити, коли на допомогу їй стануть всі культурні сили України, коли навколо цих питань буде мобілізовано думку, буде притягнуто до роботи широку громадськість та активних працьовників нової культури.

Наведені вище матеріяли й думки що до стану, потреб, значення й перспектив української кінематографії, свідчать, що потрібне ще більше напрудження сил, ще інтенсивніша праця не лише робітників кінематографії, а всього суспільства. Реалізувати всі ці заходи можна буде лише тоді, коли буде мобілізовано увагу трудящих навколо кіна. Треба сподіватись, що й в цій справі наше суспільство не пастиме задніх.

К.: ВУФКУ, 1929. 31 с.

І. Воробйов

ДЕЯКІ ДУМКИ ПРО КІНЕМАТОГРАФІЮ

На сьогодні українська кінематографія, беручи схематично, закінчила, так би мовити, третій період свого розвитку. На превеликий жаль, ми не маємо хоча б схематично розроблених, друкованих матеріялів про історію українського кіна, хоч вона варта того, щоб її розробити й подати на ознайомлення широкого радянського загалу, бо ж на сьогодні кіно відограє не абияку ролю, виконує велику функцію в нашій соціяльній практиці. Треба сподіватися, що рано чи пізно таку роботу буде написано; покищо подамо тут в схематичних рисах загальну характеристику розвитку українського кіна.

Перший період це — той період існування української кінематографії, коли вона ні своєю тематикою, ні, тим більше, оформленням, майже нічого спільного з українською радянською

культурою не мала. Ні культурного активу навколо кіна, ні зв'язків його з українською радянською громадськістю, та й з радянською кінематографією взагалі, тоді не було. Пояснювалося це, очевидно, тим, що до українського кіна тоді прийшли люди, які майже нічого спільного не мали з радянською культурою, а зокрема — з радянською культурою українською. Це був той «ханжонківський» елемент, для якого кінематографія була лише за засіб зиску й розваги.

На що ж позитивне можна було сподіватися від цих кадрів, що їх ми успадкували від капіталістичної кінематографії? Психіка й ідеологія цих людей надто споріднені були з усією капіталістичною машиною. Прийшовши до радянської кінематографії, вони будували свої фільми за радянськими схемами (власне, лише підливали «соусу» радянського), але і суть і, ще більшою мірою, форма цих фільмів залишалися старі. Щоб перебороти цю важку спадщину в молодій українській радянській кінематографії, потрібні були величезні зусилля. Нам, очевидно, не раз іще доведеться аналізувати цей період запеклої боротьби з рештками старої кінематографії, скільки й нині, хоч як це дивно, час од часу рецидиви її виринають у радянській кінематографії.

На цей період саме й припадає початок нового етапу коли почали притягати до кіна молоду революційну інтелігенцію, що внесла нові елементи, нові чинники в кінематографічну культуру. З цього моменту і починається другий період розвитку української радянської кінематографії.

Це оновлення почалося із сценарної справи. Прихід молодих початковців-сценаристів одразу ж змінив становище, дарма, що їх сценарії оформляли старі режисери. Сценарії Лазуріна[163], Стабавого й інших, хоч би як критично ми ставилися до них з погляду сьогоднішніх вимог, не абияку мали вагу в тому зламі, що відбувся тоді в українському кіні. Зрозуміло, що з того часу кінематографія наша чимало зросла і зміцніла — так само, як зросла і зміцніла вся українська радянська культура; коли дивитися з вершини сьогоднішніх наших досягнень, твори того періоду нас не задовольнять, але це історичного їхнього значення не зменшує.

До цього періоду належать такі твори, як «Укразія», «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Сумка дипкур'єра», ба навіть і «Два дні». До цього ж таки періоду належать і ганебні й бездарні «Черевички» та «Сорочинський ярмарок». Та не вважаючи на ці «шедеври», не зважаючи на всі хиби того ж «Тараса Трясила», «Тараса Шевченка» і «Укразії» та інших, цей період розвитку українського кіна, все таки, був період поступовий; він зламав рештки старої кінематографії і відкрив нові обрії для української кіно-культури. Протягом цього періоду триває процес втягання нових творчих сил до українського кіна, — тих сил, що піднесли українську кіно-культуру на рівень найпередовіших кіно-культур світу.

Другий період розвитку українського кіна довів, які колосальні творчі потенції закладені в українській радянській кінематографії, як і в радянській культурі взагалі; третій період це наочно ствердив, почавши ці потенції реалізувати; він далеко посунув уперед українську кіно-культуру, створивши ряд фільмів такої першорядної ваги й цінности, що їх — цієї ваги й цінности — вже не заперечують навіть най-тенденційніші критикани.

Нам не хотілося б цей період чи, власне, цілу добу, «персоніфікувати». Та все таки доведеться говорити про імена, бо ж історія цього періоду так щільно зв'язана з певними людьми, що обминати їх немає ніяких підстав і потреби. Цей період починається з славнозвісної «Звенигори» Довженка й «Одинадцятого» Вертова, що їх критика зустріла різко протилежними оцінками. Не випадково ці «протилежності» схрестили свої мечі у завзятій боротьбі — інакше

163. *Лазурін (Баєвський) Соломон Мойсейович* (1899–1959) — український сценарист. Член СП СРСР. Працював в Харкові секр. театрально-музичного відділення., потім від. мистецтв при Наркомосі і одночасно навчався в Харківському ін-ті народної освіти. В кінці 1923 — перейшов в ВУФКУ. На початку 1938 — Спецколегією Верховного суду УРСР засудж. до двох років позбавлення волі. До 1941 — худ. кер. Київської к/ст худ. ф. В 1941–1945 — кореспондент «Кустанайської правди», пізніше (до 1949) — ред. Київської к/ст. Авт. сцен.: «Вендета» (1924, в співавт.), «Боротьба гігантів» (1926), «Ордер на арешт» (1926), «Два дні» (1927), «Три кімнати с кухнею» (1928), «Інтриган» (1935). — *Прим. упор.*

не могло й бути. Ми розцінюємо цю боротьбу, як боротьбу клясову — у своєрідній модифікації: стара буржуазна рутина боролася проти молодих бадьорих паростків, блискучих паростків нової радянської культури. Хіба випадково «Тараса Шевченка» чи «Тараса Трясила» не було зустрінуте «в багнети», як цього зазнали «Звенигора» й «Одинадцятий»? Ні, не випадково: нині вже ніхто ж не заперечуватиме, що старі Чардинінські традиції тяжіли над усім оформленням «Шевченка» і «Трясила».

З появою нових творів Довженка, Вертова та інш. знову повторюється та ж сама колізія, що трапилася в нашій практиці із «Звенигорою». Та це ні в якому разі не заважає нам визнати, що Довженківські «Звенигора», «Арсенал», а тепер — «Земля» й Вертова «Одинадцятий» дійсно відкрили новий період у розвиткові української кіно-культури, що його ми хочемо назвати третім періодом.

Ми ще повернемося до докладнішої характеристики української кінопродукції, а перед тим хочемо поділитися з читачами думками про деякі сторони нашого кіно-виробництва, щоб потім зручніше було підійти до розгляду окремих складових частин усього кінематографічного процесу. Почнемо з техніки — засобів виробництва й економічних підвалин.

* * *

У жодній галузі мистецтва процес творчости не поєднаний так щільно з технікою, як у кіні. Починаючи від здіймального апарату, від якости плівки й кінчаючи лябораторною роботою над сирою плівкою та демонструванням фільму на екрані — скрізь техніка виконує велику ролю, поєднуючи окремі елементи в єдиний кінематографічний процес. Без техніки неможна посувати вперед кінематографічну культуру. Ось чому треба віддати не абияку увагу цій відповідальній ділянці кінематографічного виробництва.

Що більш удосконалена техніка, що краще устатковане кіновиробництво, то більше є можливостей для розвитку творчости художніх робітників, які працюють над фільмуванням. З бідною технікою, з нікчемними засобами виробництва навряд чи можна піднести мистецький рівень кінематографії. Зовсім не випадково кіно прибрало назву кіно-індустрії; неможна відокремлювати творчий процес у кінематографії від технічних засобів. Тут надто багато залежить од того, наскільки розвинена технічна база, наскільки удосконалені технічні засоби. На їх основі виростають елементи мистецькі, від рівня вдосконалення техніки великою мірою залежить поступ цих мистецьких елементів.

Кінематографічна техніка будується на підвалинах точних наук. Оптична промисловість, електрика, хемія — все це поставлено на службу кіно-виробництву. Не удосконалюючи цих елементів, не застосовуючи їх широко в кіно-виробництві, неможливо здійснити ті завдання, що стоять перед кінематографією.

Техніка українського кіно-виробництва чимало зросла за останні п'ять років. Українська кінематографія має дві фабрики, спроможні випускати не одну сотню фільмів. Збудовано нову — київську кіно-фабрику з прекрасними павільйонами, добре розташованими цехами тощо. І проте техніка українського кіно-виробництва ще надто слабка. Ця слабкість, перш за все, в надзвичайній обмеженості наших технічних засобів. Наше виробництво зчаста користується такою апаратурою, яка закордоном уже мало не виходить у тираж. У нас на двох великих фабриках є лише 50 здіймальних апаратів (це разом із хронікою). Ми не можемо задовольнити мінімальних вимог виробництва на плівку, не вистачає освітлювальної апаратури, засобів пересування тощо. Легко собі уявити, як усе це мусить відбиватися на розвиткові нашої кінематографічної творчости.

Це відбивається й на готуванні кадрів; справді, як можна готувати кадри для кіно-виробництва, коли в Кіно-Технікумі є всього два здіймальні апарати, і майже зовсім немає освітлювальної апаратури? А хіба майже монопольне становище невеликої купки фахівців не говорить за те, що цю монополію можна перебороти, лише піднісши техніку нашого виробництва? Коли б ми могли тисячі й навіть десятки тисяч дешевих апаратів напів-професійного й аматорського типу поширити серед широких мас робітників і колективізованого села, хіба це не дало-б нам припливу нових свіжих сил на виробництво? А хіба, так само, не мали б ми таких потрібних кінематографічному виробництву молодих сил, якби в кожній школі, хоча б середній і вищій, були кіноустави, коли б фото-кіно-аматорство стало надбанням найширших мас шкільної молоді?

Треба винести кіно на вулицю, в будинки-комуни, у кожний куток нашого побуту, щоб кіно-мистецтво насправді обернути на чинник масової культури, з якого щодня користувалися б десятки мільйонів глядачів. Але це можливе лише тоді, коли підвести під кіно-виробництво могутню технічну базу. І тут перед нами стоїть велика проблема — проблема організації виробництва технічних засобів для кінематографії. Доки ми в цій справі будемо залежати від закордону, доти потрібних наслідків мати не будемо. Тому треба розпочати роботу над організацією виробництва оптики, потрібної для кіно-здіймальної і проекційної апаратури. Треба змобілізувати для цієї роботи учбові, дослідчі заклади. Варт відзначити, що фото-апаратурою, наприклад, ми задовольняємо не більше, як ½% потреби профспілок, не кажучи вже про те, що фото-апарат майже зовсім не поширений на селі. Аматорського кіно-здіймального апарату «Кінамо» зовсім не просунуто в маси. Ця справа упирається, насамперед, у проблему оптики. (Не кажемо вже про колосальне значення оптики для всіх інших галузей науки й техніки).

Друге питання — це питання про організацію виробництва плівки. Ми неймовірно скупі на витрачання плівки. Можна навести багато таких прикладів, коли доводиться відмовляти собі в наймінімальніших вимогах, навіть на тисячу метрів, навіть для абсолютно потрібних заходів. Кінематографію нашу, часто цілком правильно, обвинувачують у тому, що вона не обслуговує, як слід, поточних кампаній і постійної масової роботи. І тут, знов, вертаємо до питання про плівку. Наведемо такий приклад: цього року до засівної кампанії українська кінематографія випустила щось із 20 короткометражних фільмів, тиражем 12 прим. Пересічний вік плівки, демонстрованої в наших умовах, становить 150 днів або 5 місяців, — тобто дванадцятьма примірниками однієї картини ми зможемо обслужити протягом 5 місяців лише 1 800 сел, а на Україні є 30 тисяч сел. Коли картини підчас демонстрування на селі рвуться, то це буває не лише через погане демонстрування, що залежить від кіно-механіка, а й від надмірної зношености плівки.

Чималу частину виробництва української кінематографії переведено на виготовлення культосвітніх фільмів. Нині ми матимемо культурфільмів удвоє більше числом назв, ніж художніх фільмів. Цими культурфільмами ми повинні обслужити яко мога більше глядачів. Зрозуміло, цього можна досягти лише тоді, коли наше виробництво буде цілковито забезпечене плівкою.

Отже, проблема плівки є одна з найважливіших і основних проблем. її, кінець-кінцем, ми мусимо розв'язати, бо без цього ми ніколи не дійдемо потрібного рівня розвитку кінематографії й широкого використання її в інтересах будівництва соціялістичної культури. Що швидше ми розв'яжемо питання щодо будування великої фабрики, розрахованої на випуск сотен мільйонів метрів плівки, то швидше ми піднесемо ролю кінематографії в соціялістичному будівництві.

Взяти хоч би таке питання, як готування кадрів. Нам їх нині гостро бракує. У зв'язку з цим розробляється ряд проектів зменшити термін навчання (з 5–6 років до 4-х і з 4-х до 3-х років), будуються нові навчальні заклади, провадиться диференціяція системи навчання тощо. Яку колосальну ролю в цій справі могло б відіграти кіно! Досвід використовування кіна в усіх галузях

науки й викладання їх в Америці довів, що засобами кіна можливо скоротити час, потрібний для навчання у виші, не менш, як на 1/3. Міністерства освіти закордоном утворюють спеціяльні департаменти для розроблення окремих наукових дисциплін засобами кіна, існує ціла відповідна методична школа і т. д. Немає вже жодної дисципліни, якої неможна було б викладати засобами кіна, поширюючи наукові фільми у багатьох примірниках по школах, виш'ах тощо.

Науково доведено, що образне зорове сприймання є педагогічно найефективніше; воно дає змогу за коротчий час і краще опанувати ті чи ті знання, — ніж звичайна книжка, чи лекція. Закордоном існують навіть так звані «кіно-книги» з дуже дешевим і простим устаткуванням; вони дають змогу читачеві знайомитися з різними історичними документами, зафіксованими на плівці. Можна навести безліч прикладів, що доводили б величезну користь кіна для розвитку загальної культури. Нам, як країні нової соціялістичної цивілізації, слід розпочати серйозну роботу в цьому напрямі. На превеликий жаль, досі ще ніхто не ставив, як слід, цього питання. Тепер настав час змобілізувати увагу належних органів, усього радянського суспільства, щоб зрушити цю справу. Сама кінематографія без допомоги різних організацій — науково-дослідчих, навчальних, громадських тощо — цього питання не розв’яже.

Говорячи про технічні засоби кіно-виробництва, неможна обминути й такої вельми важливої справи, як будування кіно-сітки. На сьогодні маємо на Україні 10 000 екранів, що обслуговують близько 200 мільйонів глядачів на рік, тобто щодня 400 000 чол. Але цього замало. Треба подвоїти і, навіть, потроїти це число, а це залежить і від тих умов, про які ми говорили вище, і від того, наскільки успішно ми будуватимемо нашу сітку.

Царський уряд, провадячи політику хижацького визиску, в кожному селі будував церкви. Ми будуємо замість церков — школи, лікарні тощо; але й цього не досить. Треба в кожному селі, в кожній комуні, в кожному колективі мати постійну кіно-уставу; вона допоможе нам швидше викорінити рештки старої ідеології, рештки релігійних забобонів, які на сьогодні, все таки ще тримаються в масах, особливо на селі. Треба дійсно демонстрування фільмів зробити культурно-показовим. Тимчасом, навіть наші кіно-театри в місті не відповідають цим вимогам. На прийманні українських фільмарів М.О. Скрипник, відповідаючи на ряд поставлених запитань, між іншим, сказав: «Наші кіно-театри, крім дуже невеликого числа, є продовження вулиці в поганому розумінні цього слова». І це дійсно так.

Щоб провести всю цю грандіозну роботу, треба оці принципові настановлення перекласти на мову чисел, на мову грошових засобів, змобілізувати ці засоби і кинути їх на відбудову та будівництво могутньої зброї партії і радвлади — кіно-культури. Ефект від цих витрат буде, безумовно, далеко більший, ніж ми це собі уявляємо.

* * *

Якими ж шляхами пішов процес розв’язання завдань, що стоять перед нашою кіно-справою, і що конкретно намічено на найближче майбутнє?

Розв’язати проблему виробництва здіймальної апаратури, оптики, плівки силами самої української кінематографії неможливо. Цю проблему належить розв’язувати в загальносоюзному маштабі, абсолютно не гаючи часу. Та реорганізація кіно-промисловости, що її проведено оце в загально-союзному маштабі, повинна, насамперед, розв’язати справу виробництва оптики, кіно- і фотоапаратури та плівки. Погано буде, коли недавно створене всесоюзне кінематографічне об’єднання розпочне роботу з централізації виробництва фільмів, цебто і сценарної справи, і керівництва групами тощо, а основне, від чого залежить усе майбутнє кінематографії, буде випущено з-під уваги. До речі, така хвороблива тенденція на сьогодні вже виявляється; вона

може призвести до того, що справа кінематографії не посунеться вперед, а залишиться на старих позиціях, ба навіть запроваджено буде такі елементи неорганізованости й непотрібної централізації, які можуть спричинитись до нових труднощів.

Таке застереження треба зробити з самого початку роботи всесоюзного об'єднання, бо є небезпека захоплення тим, з чим прекрасно можуть упоратися республіканські кіно організації. Треба сподіватися, що всесоюзне кінематографічне об'єднання візьме правильний курс, зверне належну увагу на плівку, апаратуру тощо, і дасть по руках тим кіно-ділкам, які надто активно хапаються до другорядних справ, що їх повинні розв'язувати безпосередньо місця.

Кіно-виробництво України розгорталось у своєрідних умовах, про які ми вже говорили на початкові. Тут наведемо лише числові покажчики його розвитку.

Як бачимо, за перші п'ять років виробництво фільмів розвивалося бурхливим темпом: від 5 картин у першому році, до 31 картини в останньому році минулої п'ятирічки, цебто коефіцієнт збільшення був 1:6.

Нинішня п'ятирічка намічає такі покажчики зростання виробництва:

Роки	Негативів сюжетних картин у метр.	Збільшення відсотк. проти 1923/24 р.	Число художніх картин	Збільшення відсотк. проти 1923/24 р.
За 1923/24 операц. рік	5 850	100,0	5	100
1924/25	16 007	273,6	10	200
1925/26	34 410	588,2	16	320
1926/27	45 281	774,0	24	480
1927/28	63 000	1080,0	31,5	620
Разом	164 548	—	86,5	—

Художніх картин:	1928/29 р.	1929/30 р.	1930/31 р.	1932/33 р.
На Одеській к-ф	20	20	20	25
Київський	11	20	30	40
Разом	31	40	50	65
Культурфільмів:				
На Київській к-ф	37	40	77	99
Хроніки (№ №)	52	104	104	104

З цих двох табличок можна, насамперед, зробити висновок: нинішню п'ятирічку, її темпи конче треба переглянути в бік максимального збільшення, дорівнявши їх бодай до темпів розвитку за попередні п'ять років (хоч і тоді, певна річ, виробництво надто відставало від наших завдань і потреб). Ми й наводимо цю останню таблицю саме тому, що її треба розкритикувати, що зараз треба побудувати роботу на зовсім інших темпах, ніж це було запроектовано в нашому п'ятирічному пляні. Справді, хіба ж можуть нас хоча б мінімально задовольнити такі покажчики, як 99 культосвітніх фільмів і 65 художніх фільмів на останній рік п'ятирічки, коли взяти до уваги наші — попереду коротко схарактеризовані —Грандіозні завдання?

Радянська кінематографія повинна випередити кінематографію капіталістичних країн, яка 1928 року в лінії виробництва мала такі покажчики:

Частини світу	Річна прод. повнометр. ігрових фільмів	Питома вага в світовій продукції (у %%)
I. Европа	520	37,8
II. Америка	750	57,8
У тому числі:		
П.А.С.Ш.	700	53,7
Канада	—	—
Південа Америка	50	3,8
III. Азія	50	3,0
IV Австралія	20	1,4
V. Африка	—	—
Разом	1340	100

Це лише за 1928 рік! За останні два роки зростання кіновиробництва за кордоном пішло ще далі, особливо в лінії звукових фільмів. Щодо різних короткометражок, культурних і навчальних фільмів, то їх у згаданих країнах випускається тисячі назв. У Радянському ж Союзі на кінець п'ятирічки — за першим варіянтом п'ятирічного пляну — має бути не більше, як 350–400 культосвітніх фільмів і 300–350 ігрових фільмів.

Отже, покажчики п'ятирічки української кінематографії, так само, як і покажчики п'ятирічки всієї радянської кінематографії, треба рішуче збільшити. Можливості для цього збільшення є, треба лише всім організаціям заходитись коло цієї справи, кинути на цю справу далеко більше коштів, ніж це було досі, і розпочати серйозно розв'язувати проблему кадрів, беручи на увагу, що в цьому напрямі в нашій практичній роботі майже нічого не зроблено. Тоді, нам здається, можна буде сміливо запроектувати такі покажчики для української кінематографії на кінець п'ятирічки, цебто на 1932/33 рік: 250–300 культосвітніх і 100–150 художніх фільмів.

Нам здається, що такі покажчики не є утопічні, що їх цілком можливо здійснити. Адже три роки тому зовсім не вірилося, що українська кінематографія зможе на сьогодні випускати понад 100 фільмів художніх і культосвітніх. А проте цього року ми взяли такий темп, і таки випустимо не менш, як 100 фільмів — і це за гострого браку апаратури, плівки, людей тощо. Треба запроектувати далеко більші розміри виробництва і для всієї радянської кінематографії. Коли ми проектуємо для України такі покажчики, як 100–150 художніх і 250–300 культосвітніх фільмів, то вся радянська кінематографія повинна це число збільшити вп'ятеро. Між іншим, під художніми фільмами ми розуміємо не ті пройняті еклектизмом і «естетизмом» фільми, що їх більшість випускають у нас сьогодні. На нашу думку, сюди має входити чимала частина (не менш, як половина) культосвітніх фільмів, що одночасно виконували б функцію мистецьку.

Це є, на нашу думку, цілком реальні покажчики. Адже наша сітка на кінець п'ятирічки лише на Україні дорівнюватиме 30 000 екранів, цебто кожне село, кожний закуток України матиме кіно-уставу. Скільки ж треба буде назв картин на різні теми, щоб обслужити потреби колосального ринку всього нашого Союзу? Адже Америка з населенням у 150 000 000 випускає 700 художніх фільмів на рік і все таки не задовольняє потреб свого ринку. Наш ринок на кінець п'ятирічки стоятиме на першому місці порівняно з капіталістичними країнами. З другого боку, ми повинні вести щодалі рішучішу політику зменшення довозу картин з-закордону; ми на превеликий жаль, ще мало звертаємо уваги на ту абсолютно неприпустиму закордонну халтуру, що демонструється на наших екранах. Очевидно, доведеться скерувати нашу політику на абсолютне звуження довозу цієї халтури, якою ми на сьогодні під ознакою «комерційности»,

на жаль, іще користуємося. Коли взяти все це під увагу, то запроектовані покажчики виробництва аж ніяк неможна визнати за перебільшені. їх можливо виконати, їх треба виконати, і вони будуть здійсненні, якщо всесоюзне кінематографічне об'єднання, повторюємо, вже в цьому році як слід візьметься розв'язувати питання про технічну базу радянської кінематографії.

Окремо в системі заходів до розвитку радянської кіно-культури стоїть питання про звукове кіно. Вже два роки звукова кінематографія закордоном, особливо в Америці, має широке практичне застосування. Звуковий фільм уже здобув собі відповідне місце в буржуазній культурі. На службу звуковому кінові в капіталістичних країнах, особливо в Америці поставлено найкращі сили старого кіна, театру й літератури. Таку могутню зброю, як звук на екрані, буржуазія швидка використовує в своїх інтересах. Навіть католицька церква починає широко використовувати звукове кіно. Досить сказати, що за півроку 80% кіно-театрів в Америці буде переведено на демонстрування звукових фільмів. Швидко перебудувалися павільйони Голівуду для виробництва звукових фільмів, пристосувалася до цього й електрична промисловість, усе це для того, щоб найширше використати таку могугню зброю, як звукове кіно. Справді, звукове кіно має колосальне значення. І наше завдання — за всяку ціну вирвати його з монополістичних лабет капіталістичної цивілізації та перетворити його на могутній чинник соціялістичного будівництва.

Перший досвід наших винахідників у галузі звукового кіна доводить (не зважаючи на деякі технічні хиби), що звукове кіно повинно відіграти виключну ролю в нашій системі культурного будівництва. Навіть перші досліди суто-експериментального порядку в лябораторії Шоріна (Ленінград), робота режисера Вертова «Симфонія Донбасу»[164] та інші спроби — свідчать про те, що звуковий фільм, коли налагодити виробництво на наукових засадах і добре його устаткувати, матиме в Радянському Союзі широке розповсюдження. Ці спроби, хоч я критично ставитися до них, довели, що можна використати тонфільм у найрізноманітніших галузях нашої культурної роботи, починаючи від звичайних лекцій із різних галузей науки й техніки і кінчаючи високо-художнім поєднанням музики з художніми зоровими образами.

Той фільм, над яким тепер працює українська кінематографія, і який незабаром буде закінчено — «Симфонія Донбасу», — ще з більшою наочністю, ніж попередні звукові фільми, зроблені в Радянському Союзі, доведе досягнення звукового кіна. Отже, треба поставити завдання — зорганізувати масове виробництво звукових фільмів і масове демонстрування їх. Основні передумови для цього є. Маємо спеціяльно збудований павільйон для здіймання звукових фільмів на Київській кіно-фабриці; можна налагодити виробництво здіймальної і проекційної апаратури в Рад. Союзі; на основі цього протягом найближчих років можливо буде до 50% кінотеатрів, клюбів, а частково й сільську сітку — перевести на демонстрування звукових фільмів. Запроектувавши такі покажчики на кінець п'ятирічки, треба вже наступного року (почавши роботу наприкінці цього року) озвучити не менше, як 500 кіно-устав, забезпечивши їх відповідним числом картин.

На поміч кінематографії в організації цього виробництва повинні прийти театр, література, журналістика тощо. Без їхньої допомоги неможна зрушити цієї Грандіозної справи, яка за короткий час мусить посісти визначне місце в нашій культосвітній роботі.

Разом із цим перед нами стоїть цілком практичне завдання поставити виробництво кольорового кіна, демонстрування кіна на віддалі, використання «обсягового» кіна. Ці могутні новітні досягнення техніки мають прискорити ліквідацію неуцтва, некультурности, допоможуть усунути диспропорцію між містом і селом у розвиткові культури, зробити всі здобутки соціялістичної культури дійсно масовими. Якщо великий Німий виконав колосальну історичну функцію

164. «Симфонія Донбасу» (1930, реж. Дзиґа Вертов). — *Прим. упор.*

в справі піднесення культури і прилучення до неї сотень мільйонів мас, то звукове, кольорове й обсягове кіно має виконати незрівняно більші завдання, ніж їхній попередник.

* * *

Таке колосальне значення кіно-культури на сьогодні і її неосяжні перспективи в майбутньому покладають виключну відповідальність на цю ділянку культури з погляду принципових ідеологічних настановлень, змісту й форми кінематографічної продукції. Не мусить бути й мови про «загально-людські» теми, що під ними приховуються елементи буржуазної культури; не мусить бути й мови про те, що тематика кінематографічного виробництва може бодай трохи відходити від істотних проблем сьогоднішнього дня. Таке настановлення треба твердо визначити й повсякденно боротися за його здійснення.

Ми в нашій практичній роботі й досі зустрічаємо таких робітників, особливо серед режисерського складу, які збиваються на ці «загально-людські» теми. Не лише старі режисери, а й молодняк часто порпається в мотлосі традицій буржуазної культури, забуваючи, що наша кінематографія повинна бути наскрізь агітаційно-пропагаторська, наскрізь пройнята соціялістичним змістом. Герої й захисники «загальнолюдських» тем часто-густо висувають нікчемні аргументи, що, мовляв, ми скочуємося до агіток. Тут, правда, винні й ми самі: ми надто мало випускаємо високо-художніх творів на теми сьогоднішнього дня і цим створюємо ґрунт для отаких міщанських теорійок. Прихильники «загально-людських» тем не помічають, що, по суті, вся буржуазна кінематографія з усіма своїми талановитими режисерами та акторами від початку до кінця агітує за буржуазну систему суспільного ладу. В капіталістичному суспільстві вся кінематографія поставлена на службу буржуазній культурі. Форма, зміст кінематографічних творів тісно пов'язані з ідеологічним настановленням панівної кляси — буржуазії, — що прикриває це похабним гаслом «вільної» творчости. На превеликий жаль, деякі кіно-робітники наші не хочуть розуміти цього і часом самі потрапляють до лабет цієї «вільної» творчости, збиваючися з чітких і виразних клясових позицій пролетаріяту.

Коли ми вступили в реконструктивний період, клясова боротьба на ідеологічному фронті — зокрема й у кіні — чимало ускладнилася. Нові форми й особлива ускладненість цієї боротьби вимагають від наших кіно-кадрів великої ідеологічної загартованости, високої свідомости своїх клясових завдань. Треба визнати, що чимала частина кіно-кадрів наших — особливо старих — не задовольняє цих вимог, відстає від сьогоднішніх завдань. Саме останнім часом частіше виявляються в нас рецидиви решток старих традицій, виявляються впливи буржуазно-кінематографічної культури. Хіба це не свідчить наочно, що немає чіткої ідеології у великої частини наших кіно-митців? А хіба запеклі ворожі виступи проти наших нових фільмів із сучасного життя не говорять про те, що коріння цієї боротьби слід шукати, насамперед, в ідеологічній клясовій основі? Галас, що його часто-густо здіймають деякі робітники з приводу того, що їх, мовляв, збивають зі «справжньої» творчости на агітки — є доказ того, що з кінематографії нашої ще не викорінені рештки теорій «вільної» творчости.

Треба одверто визнати, що протягом майже двох років трохи не вся радянська кінематографія топталася навколо вишукування тем. Вона накинулася на побут, вишукуючи елементи нового побуту, але обов'язково пов'язуючи їх з любовними «трагедіями», і цим самим знижуючи таку важливу тематику і сама часто впадаючи в багно міщанства. Хіба про це не свідчать твори Грічера, а останнього часу — Каплера? Хіба не випинається з творів Стабавого оцей елемент «Любови й розпачу» — плоть од плоті буржуазної ідеології? Велика частина радянських фільмів загрузла в багні оцих міщанських колізій, безперечно, це так. А тимчасом такі теми,

як перебудова варварського побуту й виховання нової людини, елементи колективізму в новому побуті, масова колективізація села, будівництво соціялістичної промисловости й культури, — все це залишається великою мірою поза увагою нашої кінематографічної творчости.

Усе це спричинилося до відходу певної частини нашої кінематографічної продукції від наших актуальних тематичних завдань. Отже треба, насамперед, повести боротьбу за виразні ідеологічні позиції, за виразні ідеологічні настановлення цієї продукції — боротьбу принципову й послідовну до краю. Лише в процесі цієї боротьби народяться справжні теми соціялістичного будівництва, справжні теми боротьби за нову людину в нашому суспільстві.

* * *

Зрозуміло, що ця боротьба вимагає, насамперед, великої роботи над підготуванням молодих сил для кінематографії та над систематичним послідовним перепідготуванням нинішніх кадрів, озброєнням їх марксо-ленінською наукою. Без цього надто важко буде боротися за виразні ідеологічні позиції в кінематографічному процесі. Отже, чітке принципове настановлення плюс підготування нових кадрів та перепідготування кадрів нинішніх — дадуть змогу зміцнити ідеологічну базу нашої кінематографії, побудувати її на справжніх пролетарських засадах.

Зрозуміло, яку грандіозну роботу треба тут провести під керівництвом партії, з допомогою всього радянського суспільства, з допомогою передових бійців революційного мистецтва. Без цього навряд чи пощастить нам піднести кінематографію на такий рівень, щоб вона своєю продукцією повсякденно боролася за соціялізм, служила найактуальнішим завданням соціялістичного будівництва. Тільки тоді пощастить нам розв'язати ті ускладнення і труднощі, що є на сьогодні в нашій виробничій практиці.

Попереду ми говорили, що вся кінематографічна продукція повинна бути за пропагатора соціялістичного суспільства. Не може бути тем, відірваних від цього генерального настановлення. Коли на сьогодні кінематографія наша відстає від темпів розвитку цілого суспільного процесу, то це ні в якому разі не значить, що ця диспропорція повинна надалі більшати. Навпаки, наше невідкладне завдання — якнайшвидше її перебороти. Вся кінематографія наша повинна підтягнутись до наших конкретних завдань, ці конкретні завдання обслуговувати, не плентатись у хвості процесу, а йти нарівні з ним.

Це твердження часто заперечують; мовляв, суспільний процес йде швидким темпом, а фільм ставиться півроку — рік; за цей час чимало зміняється співвідношення клясових сил тощо. Такий «арифметичний» аргумент зовсім не доводить, що кінематографія неминуче мусить відставати від суспільного процесу, коли розглядати його не як сукупність випадкових колізій і моментів, а як процес закономірний. Фільм, поставлений рік і два тому, якщо він має виразне ідеологічне настановлення, якщо він діялектично відбиває певну добу революції й основні тенденції її розвитку, такий фільм є й на сьогодні потрібній і довго буде актуальний. Хіба «Два дні» й «Арсенал», «Панцерник Потьомкін» не є фільми сучасности? Хіба ці твори не виконують і на сьогодні величезної клясово-виховної ролі? Хіба ми на сьогодні можемо одійти від таких тем, як боротьба з буржуазним націоналізмом, як провідна роля пролетаріяту в боротьбі за визволення трудящих? Ці теми ще довго належатимуть до основних бойових наших тем.

Отже, не може бути й мови про те, що кінематографія не в силі вплестись у суспільний процес, іти нарівні з ним. Досвід стверджує правильність цих наших настановлень і ми повинні вести рішучу боротьбу за їх здійснення.

Друга категорія людей ставить питання про те, що, мовляв, треба тематику нашої кінематографічної творчости будувати в площині «передбачення» розвитку процесу; цебто кінематографія

повинна ставити перед собою, передусім, перспективні теми. Тоді, мовляв, кінематографія не буде ніколи відставати і вестиме перед у суспільному процесі.

Розуміється, в кожному глибокому, клясово-правдивому мистецькому творі є більш-менш виявлені елементи «завбачання», скільки він вірно підхоплює тенденції розвитку соціального процесу, даної його ланки, на даному етапі. Але було б найгіршою помилкою вважати таке «завбачання» за самодостатню мету, протиставити його органічному зв'язкові з сьогоднішніми конкретними особливостями, завданнями й вимогами нашого розвитку, нашої боротьби.

Таке, по суті метафізичне настановлення веде до фантастики, в гіршому розумінні цього слова, до славнозвісного «Метрополісу»[165], що свого часу зазнав поразки в німецькій кінематографії. Таке настановлення неминуче відірвало б нашу кінематографію від потреб сучасности, загнало б її в тупець безпринципности.

І концепція «забігання вперед» і концепція відставання кінематографічної творчости від суспільного процесу — це є, по суті, явища того самого клясово-ідеологічного ґатунку. Нам слід вести боротьбу з обома цими тенденціями, шкідливими для кінематографічної культури. Органічний зв'язок із сучасністю, напружена боротьба за охоплення тем сучасности піднесе кінематографічну культуру на вищий щабель, рухатиме вперед, пов'яже її з цілим суспільним процесом. Таких тем є на кожному кроці сила. Перераховувати їх не входить у наше завдання. Ми лише зупиняємося на моментах, Що мають принципове значення, на основних настановленнях кінематографічної тематики.

Органічно пов'язані з тематикою форма і зміст кінематографічної творчости. Вони то й визначають, у сукупності своїй, об'єктивну соціяльну функцію фільму. Фільм прекрасного змісту, але погано оформлений, на наш погляд, дорівнює прекрасній формі, що в ній — немає «змісту».

Дехто поширює в нас такі «теорійки», що, мовляв, коли з формальної сторони картина зроблена добре, а змістом вона не відповідає нашим завданням, то це є явище не зовсім негативного порядку. Коли ж, навпаки, фільм із актуальною радянською тематикою формально розроблений кепсько, — цей фільм зазнає рішучого засуду. Таке настановлення заховує в собі, безперечно, формалістичні тенденції й неминучо призводить до справжнього формалізму. Чи можна, взагалі, одривати форму од змісту, або підміняти одне одним? Безперечно, ні. Нехтування того чи того елементу неминучо призводить до скочування на манівці справжнього служіння буржуазній культурі.

Що значить будувати саму лише «досконалу» форму без відповідного змісту? Це значить, що такий фільм, побудований лише за формальною ознакою, ніякої позитивної соціяльної функції виконувати не зможе, він буде «сам у собі», і цим самим набере негативного, з погляду наших клясових завдань, соціяльного змісту, як найгірший прояв обмеженого буржуазного єстества, буржуазного індивідуалізму.

Отже, нам треба вести нещадну боротьбу з проявами формалізму, — а треба сказати, що в сучасній українській кінематографії формалістичні тенденції є.

Протилежна крайність — нехтування форми, зосередження уваги на самому лише змісті, неминучо призводить до голої схематики, до того, що соціяльно-значний зміст твору втрачає свою чинність. Такий фільм, об'єктивно, виконує ту ж саму функцію, що й твір формалістичний. Можна було б навести чимало прикладів, що красномовно це стверджують. Отже і з цим збоченням ми повинні боротися так само рішучо.

* * *

165. «Метрополіс» (Metropolis, 1927, реж. Фріц Ланг). — *Прим. упор.*

Хто ж буде пророблювати всі ці надзвичайно важливі проблеми кінематографічної культури? Хто буде розробляти питання стилевих шукань української кінематографії? Хто має створити міцні підвалини для розвитку марксистського кінознавства на Україні? Хто повинен мобілізувати увагу й розгортати боротьбу навколо цих питань під ознакою чітких ідеологічних настановлень, витриманої клясової спрямованости? Треба зазначити, що наша кінематографія для пророблення всіх цих моментів не має сил, навколо кінематографії ще не зорганізовано критики, — бодай такої, як навколо нашої літератури, театру, музики тощо. Кінематографічна творчість не має тут ніяких традицій, — а без справжньої критики в усіх цих питаннях нам не пощастить розв'язати, як слід, пекучі проблеми такої важливої культури, як кінематографія.

Без критики, критики систематичної, послідовної, спертої на наукові засади, не може розвиватись будь-яка творчість; без належно організованої критики надто тяжко виправляти хиби цієї творчости. Кінематографія ж, як дуже молода галузь мистецька, робить дуже багато огріхів, — їх і мусить викривати й виправляти витримана бойова марксистська критика. Ми тут підносимо питання про належну організацію кіно-критики, забезпечення відповідної її наукового, ідейно-політичного рівня; бо ж рівень нинішньої нашої кіно-критики — є надто низький, часто настільки низький, що межує з нерозумінням найелементарніших основ кінематографічної творчости. Коли, припустімо, в галузі літератури у нас уже є досить міцні критичні й науково-теоретичні кадри, то цього аж ніяк неможна сказати про кіно. Коли наша література, а почасти й театр, на сьогодні є вже об'єкти детального вивчення для наших марксистських наукових закладів, то цього, знов, ніяк неможна сказати про кіно. Немає в нас на сьогодні жодного марксо-ленінського наукового закладу, що проробляв би проблеми кіна. Зрозуміло, що такий стан є неприпустимий; його треба за всяку ціну виправити.

Певні вимоги в цій справі слід поставити перед катедрою літературознавства й критики Українського інституту Марксизму-Ленінізму та катедрою Марксизму-Ленінізму при ВУАН у Києві. Кінематографія, що обслуговує сотні мільйонів глядачів, що посіла не абияке місце в нашій культурно-політичній роботі, має право на відповідну увагу з боку марксо-ленінських наукових закладів. Ці питання слід розв'язати, не відкладаючи до того часу, поки, мовляв, не знайдуться фахівці. В Ком-академії в цьому напрямі вже зроблено рішучі кроки. Треба, щоб і на Україні питання кінематографії здобули собі повноправне місце серед інших питань, що їх досліджують відповідні марксо-ленінські наукові заклади. Тоді ми покінчимо з неуцтвом, поширеним і в нашій кіно-критиці і в нашій кінематографії загалом.

Ліквідація цього неуцтва щільно зв'язана з проблемою кадрів. Ми не думаємо тут спеціяльно її розглядати — і в обмежимось кількома загальними зауваженнями.

Поперше, нашій кінематографії потрібні люди, озброєні ідеологічно, потрібні сотні висококваліфікованих, культурно-озброєних робітників — починаючи з режисерів, операторів і кінчаючи акторами високої культури. Для кінематографії треба розробити спеціяльну систему освіти й навчання: треба розгорнути дослідницьку й експериментальну роботу, яка допоможе систематично постачати кінематографії потрібні кадри робітників.

Подруге, для кіна потрібні робітники, озброєні технічною культурою. Ми вже говорили, що в кінематографії, як ні в якій іншій галузі мистецькій, техніка відограє виключну ролю. З погляду завдань сучасности нас не можуть задовольнити кустарницькі засоби технічної культури — і тут потрібна спеціяльна система навчання. Те, що нині робиться, у зв'язку з реорганізацією кінематографічної роботи, в частині організації вищих учбових закладів, які мають готувати потрібних робітників для кіновиробництва, — допоможе нам зліквідувати брак технічних кадрів у цій галузі.

* * *

Такі є основні проблеми української кінематографії. Ці проблеми ми тут лише намітили в загальних стислих рисах. Розв'язуючи їх з активною допомогою всієї радянської, суспільносте, наша кінематографія мусить піднестись на рівень, що відповідав би її великим завданням у творенні соціалістичної культури.

Критика. 1930. № 9(32). Вересень. С. 3–20

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК"

ІЛЮСТРОВАНИЙ ДВОХТИЖНЕВИЙ ЖУРНАЛ СІЛЬСЬКОЇ МОЛОДИ

ОРГАН ЦК ЛКСМУ.

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" задовольняє потреби селянської молоди в художній літературі, друкуючи оповідання, нариси,. вірші, поеми.

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" освітлює питання партійного й радянського життя на Україні та в СРСР.

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" знайомить читачів із міжнародніми подіями та життям робітництва, селянства й трудової молоди за кордоном.

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" дає поради й вказівки що до громадської й господарчої роботи комсомолу та передової молоди на селі.

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" освітлює життя, роботу й побут комсомолу та сільської молоди.

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" уділяє місце для розваги молоди, друкуючи фейлетони, гуморески. приповістки, сміховинки, ребуси, шаради, загадки й т. інш.

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" знайомить читачів із останніми новинами науки й техніки.

„МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" містить багато малюнків, карикатур, шаржів, фотографій.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

на 1 рік	2 крб. 50 коп.	на 3 міс.	75 коп.
„ 6 міс.	1 „ 50 „	„ 1 „	25 „

Передплату на журнал „МОЛОДИЙ БІЛЬШОВИК" можна здавати до кожної поштової установи, сільлистоношам, уповноваженим видавництва, секретарям сільрад, учителям, або надсилати до видавництва на адресу:
Київ, ул. Леніна № 17, журналові „Молодий Більшовик".

КІНОКРИТИКА: ОГЛЯДИ КІНОПРОЦЕСУ З ПОЗИЦІЙ МАРКСИЗМУ-ЛЕНІНІЗМУ

Я. Савченко[166]

ДО ДИСКУСІЇ

Реконструктивний період у будівництві Радянського Союзу, розгорнутий наступ на рештки капіталістичних елементів у нашій країні, загострена клясова боротьба, початок соціялізму, — все це висуває на різних ділянках нашої соціялістичної практики колосальні завдання. На ділянках ідеологічного будівництва — мистецтва, літератури, теоретичної тепер ці завдання постають так само категорично і якнайактуалніше. Основна суть цих завдань щодо художніх ідеологій та теоретичної думки полягає в тім, щоб підпорядкувати дані галузі суспільної діяльности цілковито, на всю повноту й на максимальну активність будівництву соціялізму, органічному сполученню їх з усією практикою реконструктивного періоду, розкриттю всіх рушійних тенденцій соціялістичної дійсности, формуванню нової соціялістичної людини, організації соціяльно-клясової свідомости довкола нових форм соціялістичної праці тощо. Поза цим, поза конкретною практикою становлення соціялістичної дійсности, — художньої ідеології, — різні галузі художньої діяльности, так само, як і теоретична думка, — не тільки порожні фікції, — вони реакційні. Вони об'єктивно працюють, чи можуть працювати проти соціялізму.

У світлі цих, глибоко принципових, глибоко класових і суто політичних завдань неминуче, органічно виникає най-кардинальніша проблема для всіх, без винятку, форм мистецької діяльности — проблема творчої методи. Без розпідведення під неї філософської бази, — неможливо мистецтву поступувати далі, неможливо виконувати ту активну соціяльну функцію, якої ми від мистецтва вимагаємо, — особливо тепер, на етапі велетенської перебудови, на етапі переходу всієї соціялістичної практики на якісно вищі щаблі.

Мистецтво пролетарське у зв'язку з тими завданнями мусить перебудуватися, мусить переглянути свої перейдені етапи, мусить критично переціннити дотеперішній досвід і насамперед: творчо-методологічний, тематичний, стилі-перевірки й перегляду в тому, щоб вибороти вищу якість, перейти на нові якісні основи й повніше охопити нашу багатосторонню й багатогранну соціялістичну дійсність вибороти вишу якість, перейти на нові якісні основи й повніше охопити нашу багатосторонню й багатогранну соціялістичну дійсність з метою глибокого її пізнання й активного ідеологічно-політичного впливу на неї.

Та все це здійсненне лише при розв'язанні проблеми творчої методи. Ця проблема однаковою мірою, як уже сказано, стоїть перед усіма галузями мистецтва. На деяких ділянках її вже або розв'язано, або, принаймні, успішно розв'язується в атмосфері поглиблених творчо-теоретичних боїв — приміром на ділянці пролетарської літератури. Тут саме маємо вже дуже значні й плідні наслідки.

Окремо і, можна сказати, специфічно стоїть справа з радянською кінематографією. Тут ще майже не починалася дискусія про творчі шляхи у зв'язку з новими завданнями. Тут ще панують і досі формалістичні теорії, формалістичні методи роботи, схематизм, плазучий емпіризм,

166. *Савченко Яків Григорович* (1890–1937) — український поет, літературний критик та публіцист. В 1920-х рр. працював у київських газ. «Більшовик» і «Пролетарська правда», з 1929 — ред. у ВУФКУ й на кінофабриці (1931–1933). У цей же період викладав теорію драми, сценарію і літератури на сцен. та реж. в Київському кіноінституті. В 1933 — був звільнений як з викладацької, так і з редакторської роботи «за протягування націоналістичних поглядів». Був репресований. — *Прим. упор.*

еклектика, інтуітивізм тощо. Коротко кажучи, радянська кінематографія не змогла глибоко усвідомити тези про потребу виробити єдину творчу методу, що змогла б політично правильно, художньо-синтетично й активно ув'язати дану галузь мистецтва з соціялістичною практикою реконструктивного періоду.

У цьому, власне, основна принципова сторона боротьби за творчу методу. Друга принципова і так само суто-політична сторона полягає в тім, що боротися за творчу методу в кінематографії не можна, не зруйнувавши старі, не розкривши їх клясового підґрунтя й філософської бази: формалізму, емпіризму, психологізму, кіно-оківства тощо.

Третій момент — надзвичайно принципового значіння — випливає з того, що боротьба за творчу методу — буде даремна, немічна і схоластична, — коли її не ув'язати по всіх ланках, по всій своїй суті — з філософією діялектичного матеріялізму.

Наша соціялістична країна перебуває на такій височині соціяльно-клясової, політичної свідомости, на таких складних висотах будівництва соціялізму, що без теорії діялектичного матеріялізму, без марксо-ленінської філософії, яка б підводила теоретичну базу під нашу практику і розкривала її тенденції дальшого поступування, — неможливо успішно будувати.

Зрозуміло, це повною мірою стосується й усього мистецтва, а так само й кінематографії.

Боротьба за творчу методу само собою передбачає, власне вимагає боротьбу за марксо-ленінську філософію. Із цього логічно випливає, що боротьба за творчу методу в кінематографії є не що інше, як боротьба за діялектично-матеріялістичну методу, за її практичне застосування в кіно-мистецтві.

Тільки в таких рямцях і тільки на базі тих завдань, що висуває перед мистецтвом реконструктивний період, можливо провадити дискусію довкола проблеми творчої методи. Це гарантує успішність дискусії, правильне клясово політичне її спрямовання, а так само — реальні, ефективні наслідки її.

Кіно. 1931. № 6. С. 3.

ТЕЗИ ДОПОВІДІ Т. БАЖАНА «ТВОРЧІ МЕТОДИ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО КІНО-МИСТЕЦТВА»

1. Боротьба за чистоту марксо-ленінського світогляду точиться по всіх ідеологічних фронтах радянського суспільства. В галузі літератури особливо широко розгорнулася боротьба за пролетарську творчу методу. Кінематографія відстала, бої за марксо-ленінський світогляд на її фронті мають ще розгорнутися.

2. Неможливе механічне перенесення творчої дискусії в літературі, її методики в галузь кіна; специфічність засобів кінематографії та її творчого процесу не може бути занедбана в запалі боїв. Але ж не можна й одривати кінематографії та її метод від інших ідеологічних ділянок, марксо-ленінський монізм має прийняти дискусію про творчу методу в кіні.

3. Різниця між творчим процесом в літературі та в кіні вносить їв дискусію про творчу методу пролетарського кіна проблему організації творчого процесу. Колективність на основі

спільної пролетарської творчої методи та раціональність мають бути засадами для розрішення цієї проблеми. Колективна участь пролетарського кіно-глядача (через бригади, шефство тощо) в колективістичному творчому кіно-процесі є важливим чинником творчої методи в кіні.

4. Проблема творчої методи в кіні має розвиватися від проблеми ідеї та об'єкту в фільмі, через тему і стиль (загальні виявлення світогляду в мистецтві) до проблеми образу й жанрів та зв'язаної з жанром системи формальних прийомів (драматургічна побудова, персонажі, їхня функція та розташування в драматургічній конструкції, монтаж, композиція кадру та освітлення, тигри). Монтаж (чинник і драматургічної, і ритмічної побудови) та конкретність образу, будучи специфічними властивостями кіна, в той самий час зближають його з іншими мистецтвами, хоч не розчиняють його в них. Взаємини з театром, літературою, малярством увіходять до проблеми творчої методи в кіні на основі не тільки спільности творчої методи, як вияву світогляду, але й на основі її різниці, як специфічности засобів.

5. Фетишізування як індустріяльно-технічної, так і специфічно-мистецької основи кіна та одривання його від інших мистецтв призводить до механічно-формального розуміння кіна, стає виявом антидіялектичного світогляду в кіні. Школа кіноків (Д. Вертав, Кауфман) відбиває і в своїх програмових заявах, і в своїй продукції цей анти-діялектичний світогляд радянської технічної дрібно-буржуазної інтелігенції. Система усіх факторів кіноківського фільму та прийомів його творення, взята в цілому, — побудована на цьому світогляді.

6. Впливом кіномистецтва можна пояснити цілком хибну підміну дискусії про творчу методу пролетарського кіна дискусією про ігровізм та неігровізм, про фабульність та позафабульність. Пролетарське кіно не відкидає способів неігрового фільмування, способів позафабульного будування фільму, але відводить їх до проблеми жанрів, а не проблем творчої методи,

7. Борючись проти неігровізму, як проти методи, пролетарське кіно бореться також проти спроб порушити матеріялістичну основу свойого стилю. «Формальна» спроба принципово відійти від об'єктивної реальности призводить до символістичного трактування кіно-образу, до зв'язку з символістичним театром і, кінець-кінцем, до занедбання специфічних властивостей кіна. На прикладі «Зливи» І. Кавалеридзе видно, як антидіялектичність «формальної» спроби спричиняє антидіялектичність самого змісту фільму. «Перекоп»[167] цього режисера, хоч і говорить про певний відхід І. Кавалеридзе від минулих позицій, проте не доводить цілковитого переходу І. Кавалеридзе в його творчій методі на позиції діялектичного матеріялізму.

8. Якщо І. Кавалеридзе не переборов інерції символістичного мишлення, в великій мірі притаманного українському дрібно-буржуазному інтелігентові, то Ф. Лопатинський перебуває в своєму фільмі «Кармалюк» під інерцією романтичного героїко-кримінального жанру, не поборовши її на новій творчій основі. Критика цього фільму має йти не по лінії критики самого матеріялу, взятого в творчу роботу, а по лінії критики творчої методи режисера, що зромантизувала об'єктивну історичну дійсність, не глибоко виявила соціяльні причини і цілком не виявила соціяльно зумовленої приречености селянських бунтів. Ця метода спричинилася до неповноцінности художніх образів Кармаля та інших персонажів (Килина, Сутонін, «Ведмідь»). Традицією жанру обумовлюються драматургічні прийоми побудови фільму — мінімальна мотивація, «переодягання» тощо. «Випадання» кінця фільму також знаходить своє пояснення в творчій методі режисера, що він її не зумів реконструювати на новій основі діялектично-матеріялістичного світогляду.

9. Не сутня, а поверхова перебудова своєї творчої методи, паліятивні формальні ознаки «полівіння» спричиняються до еклектизму. Нові фільми П. Долини та А. Кордюма єсть фільмами еклектичними, бо неперебудовану, стару творчу методу свою намагаються механічно прикрити

167. «Перекоп» (1930, реж. І. Кавалерідзе). — *Прим. упор.*

сумою більш або менш поверхових формальних прийомів, не розуміючи глибини діялектики взаємин між творчою методою й формальним прийомом, між темою та сюжетним епізодом, між сюжетом та певним поодиноким фактором художнього твору, як от — персонаж (індивід чи маса), монтаж, деталізація сюжетного епізоду тощо.

10. На складнішому за поверховий еклектизм творчому процесі виростає фільм Д. Мар'яна «Життя в руках». Основну тему фільму, тему, грубо говорячи, психологічно-побутову — механічно оперезано іншими побічними темами, зокрема темою колгоспу й зв'язку з пролетаріятом колгоспного селянства. Автор з охотою віддається трактуванню основної теми, часом навіть припускаючись мелодраматизму та експресіоністичности. Механічно прив'язана тема не може його так глибоко цікавити, отже і все трактування цієї теми механічне та поверхове. Режисер бореться з жанром, намагаючись розгорнути свій фільм в інший жанр. Борня має перейти в основу, в борню за саму творчу методу, за діялектичне оволодіння всією формою протирічивого рухання змісту фільму.

11. Механічність, дещо притаманна Мар'янові, розвивається, як домінатна і творча ознака, в фільмі М. Шпиковського «Гегемон»[168]. Сама поза фабульність не може бути за ознаку механистичности; механістичність виявляється в тому, чи іншому способі пов'язання й взаємодії сюжетних епізодів. Якщо епізоди пов'язуються наскрізним персонажем, то аналіза художнього образу наскрізного образу може допомогти виявити стилеве обличчя фільму. Наскрізний персонаж «Гегемона» лишається непорушною схемою протягом усього фільму (вступні сцени — паліятивне прагнення піднести проблему психологічну), отже трактується недіяілектично, механічно. Конструкція фільму не розрахована на суцільну ефективність усього фільму, розпадаючись на кілька епізодів, пов'язаних лише наскрізним персонажем. Процеси в самій пролетарській клясі трактовано поверхово, так само схематично. Творча метода М. Шпиковського в багатьох моментах наближується до «літфронтивської» творчої методи.

12. М. Шпиковський переміг у своїй новій роботі вплив творчости О. Довженка, що великою мірою був позначився на фільмі його «Хліб»[169]. Перемога ця сталася через становлення самостійної творчої методи Шпиковського, що механіцизму її гостро протирічили впливи емоційної творчої методи О. Довженка. Будучи реалістичною в своїй основі, творчість О. Довженка перейшла через експресіоністичний період свойого розвитку, коли індивідуальність художника дуже часто перекривала об'єктивну реальність процесів. Але те, що й емоція художника зростала на ґрунті формованого матеріялістичного світогляду, й те, що була вона виразно клясово-політична, це превалювання емоційности не вийшли на ґрунт суб'єктивізації. Отже, кінець-кінцем, містицизму в трактуванні художнього матеріялу, давши зразок революційної експресіоністичної творчости («Арсенал»). Діялектичним «зніманням» попереднього творчого етапу була картина «Земля». О. Довженко не механічно розірвав детермінований ряд свого творчого процесу, перейшовши на вищий творчий етап і по-новому розуміючи ролю творчого суб'єкта в реалістичному трактуванні матеріялу своєї нової картини. Суб'єктивна емоційність просякла матерією, а не підкорила його собі — так в основному характеризується творча метода «Землі». Режисер шукає діялектичної єдности між об'єктами своєї творчости та своїм світоглядом. Аналіза основних персонажів фільму — Василя та його батька — це доводить складність ідейного побудування «Землі» свідчить, що механіцизм (отже схематизм) та повзучий наївний реалізм однаково ворожі творчій методі О. Довженка, яка й в «Землі» ще перебуває в стані активного становленні і шукання. О. Довженко є найскладнішою творчою постаттю українського радянського кіна, його

168. «Гегемон» (1930, реж. М. Шпиковський). — *Прим. упор.*
169. «Хліб» (1929, реж. М. Шпиковський). — *Прим. упор.*

складна й часто протирічива творча метода, не гублячи своєї багатогранности й складности, мусить перейти до діялектичної єдности, до монізму пролетарської творчої методи. Досягнення О. Довженка — це вже великою мірою єсть здобутки українського пролетарського кіна.

13. Неможна ще говорити про певні й сталі кінематографічні доробки, як про доробки пролетарської творчої методи. Боротьба розгортається. Боротьба по всіх ділянках кінематографічного процесу — починаючи з боротьби кожного творця за міцний марксо-ленінський світогляд у своїй творчості і аж проблемою організації творчого процесу, кінчаючи — є боротьбою за українську пролетарську кіно-культуру. Процеси серед старших майстрів, виховання молодших, утворення глибокого пролетарського середовища в кіні, боротьба за марксівське кінознавство й кіно-критику — явища реконструкції української кінематографії, запорука влиття їх, як найважливішого чинника в українську культуру, факту й фактора боротьби за соціалізм.

Кіно. 1931. № 6. С. 3–4.

С. Орелович[170]

ПРО ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСПУТ У КІНІ

Про факт цього диспуту доводиться писати, як про дуже важливу і досить надзвичайну в нас подію. Ніхто не працював над створенням теорії в кіні. Ми до цього часу — до самого 1931 року — ще не маємо серйозної теоретичної марксо-ленінської аналізи, соціялістичного розкриття творчих метод, що їх уживають у нашому кіномистецтві, немає клясового визначення наявних напрямків, немає характеристики окремих митців — творців у кіні з погляду діялектичного матеріялізму.

Диспут, що його організував у Києві ВУОРРК, про творчі методи з кіні, що почався доповіддю тов. Бажана про це питання, кладе початок теоретичній роботі в ділянці українського кіно-мистецтва. Цей диспут є крок до того, щоб підсумок позитивних та негативних фактів у кіно-творчості, що перебувають між собою в різноманітному переплетенні та зв'язку, зробити за об'єкт серйозної аналізи через глибоку наукову аналітичну роботу наших дослідчих організацій в царині художньої творчости.

Повний спокій, цілковита «благодать», що панували в цьому напрямі в кіні, по суті — цілковитий застій у кіно-критиці, створював найвдячніший ґрунт для того, щоб розцвіли різні дрібні та нео-буржуазні школи в кіні клясово-чужих для пролетаріяту, шкідливих для будування соціялізму напрямків, що просякли в творчу практику навіть молодих митців кінематографії. Зовсім природньо, що кіно, яке не цікавило марксо-ленінської теоретичної думки, стало майже за монопольну ділянку застосування різних анти-марксівських теорій (Кулешова, Вертова та інш.).

170. *Орелович Соломон Лазарович* (1902–1937) — організатор кіновиробництва, чекіст. У 1924–1927 — дир. Ялтинської к/фабр. ВУФКУ. У 1927–1928 — зав. виробничим вітд. Київської к/фабр. У 1928–1930 — дир. Одеській к/фабр. ВУФКУ. У 1930–1931 — дир. Київської к/фабр. З 11.12.1931 — дир. Московської к/фабр. Союзкіно. З серпня 1933 по липень 1934 — заст. нач. відділу резервів ОГПУ (Харків), з липня 1934 по січень 1935 — заст. нач. відділення резервів НКВС УРСР (Київ), з січня 1935 по 15.08.1936 — заст. нач. Управління місць ув'язнення НКВС УРСР. Потім — дир. Київської к/фабр. Був репресований. — *Прим. упор.*

Ми знаємо, як у ділянці багатьох природничих наук, що не раз були за науково-практичні живі докази правдивости марксо-ленінської теорії пізнання (фізики, біології), тепер, у період надзвичайного загострення клясової боротьби, епохи підупадання світового капіталізму, ще більше, ніж раніш, прищеплюються механічні та ідеалістичні теорії, що по суті згортають у капіталістичних країнах розмах людської наукової думки, що створюють гальма в природничо-науковій ділянці, що повертають філософську науку до часу найтемнішого неуцтва. В цьому визначається опір кляси, що погибає проти нової сили, що росте.

Не тільки політика, не тільки економіка, а й усі галузі науки є поле жорстокої клясової боротьби. Така ж клясова боротьба триває й у науці про мистецтво; отож не може не бути ворожих, клясово-чужих для пролетаріяту напрямків і в кіні.

Отож диспут у кіні з цього загального погляду є факт безумовно позитивний, і вага його в розвиткові теоретичної роботи над творчими проблемами кіна надзвичайно велика, бо цим диспут кладе в нас підвалину такої теоретичної роботи.

Але справжні конкретні позитивні наслідки цей диспут може дати тільки в тому разі, коли теоретична робота в кіні не обірветься разом з закінченням диспуту.

Для того, щоб дійсно й надалі зробити цю дискусію початком систематичної роботи над творчими методами в українському кіні, треба зараз же, озброївшись марксо-ленінською діялектикою, серйозно проробити не тільки доповідь т. Бажана, а й найцікавіші та найвиразніші, з погляду того чи того напрямку в кіні, виступи на диспуті, щоб виявити всі помилки, що є і в доповіді т. Бажана, і в товаришів, що виступали на диспуті.

Немає жодного сумніву, що стенограма першого диспуту про творчу методу в українському кіні не може не бути найціннішим матеріялом. Вона бо розкриє всі буржуазні та дрібно-буржуазні механістичні та ідеалістичні теорії та напрямки, що скупчилися й засіли в затишній, спокійній обстановці кіна, а також виявить і допоможе збірати певні, і для теорії кіна цінні, думки, що їх висловлювали на цьому диспуті як перший доповідач т. Бажан, так і наступні товариші, що промовляли.

Уже тепер, не вдаючись до особливо глибокої аналітичної роботи коротко наскільки це дозволяють розміри газетної статті, можна вказати на низку істотних помилок та хиб, що ними позначаються тези та доповідь т. Бажана. Треба сказати, що тези, викладені на двох неповних сторінках, надзвичайно короткі й ніяк не можуть відбити широку й докладну доповідь т. Бажана протягом трьох вечорів. Нам пощастило, одначе, побіжно обізнатися з стенограмою двох останніх вечорів, що з неї можна зробити тепер деякі перші висновки.

Нам здається, що основна помилка доповідача є надмірне теоретизування, оперування масою загальних категорій та розуміннів, що відтягають думку доповідача від основної суті трактованої теми, і через те створює небезпеку великої плутанини та абстрактно порожньої балаканини. В своєму крайньому теоретизуванні т. Бажан дійшов до твердження, що символізм в українському мистецтві має за своє джерело Епікурейські та гедоністичні настрої української буржуазії, як наслідок перебудованої психології цієї буржуазії, що прийшла від пригнобленого стану до влади 1918–1919 років. Поскільки тут можна брати на увагу тільки дуже короткочасний гетьманський та петлюрівсько-УНРівський час панування української буржуазії, «панування» справді на колесах, за умов напів-вагонного існування, то чи ж можна казати про серйозний ґрунт для Епікурейства та для гедоністичного символізму. Неначе не зовсім пасували умови та мало часу було для розвитку такої надбудови.

Непотрібне теоретизування, накопичення величезного теоретичного матеріялу, що потребував довгого й глибшого опрацювання, не тільки створило сприятливі умови для плутанини

й теоретичних помилок, а й призвело до чималого відриву від сучасної дійсности питань та проблем, що стались, тобто відриву сьогоднішніх конкретних завдань, що стоять перед кіно-творчістю, від завдань, які поставила перед кіно-мистецтвом робітнича кляса, будуючи соціялізм та борючись за всесвітню пролетарську революцію.

Не можна цілковито не погодитись з надзвичайною цінною та правдивою думкою, що висловив т. Маха в своїй доповіді про творчу методу в пролетарському мистецтві: «питання творчої методи не є якась абсолютна проблема розвитку мистецтва, а в остаточному розрахунку другий специфічний бік питання, як ми розуміємо мистецтво, його завдання, його функції на даному етапові розвитку; питання про те, яким чином ми вмикаємо мистецтво в соціялістичне будівництво».

(«Литература и исскуство» № 3–4, 1930 р.).

Цього завдання, що його зовсім правдиво поставив Т. Маха, не виконала доповідь т. Бажана. Доповідь, що має характер аполітичний, неодмінно впливає з відриву від поточних клясово політичних проблем та завдань.

Ця метода будування доповіді призвела до цілої низки конкретних помилок у цінуванні тих чи тих творів кіна. По суті т. Бажан змалював досить безнадійну і темну картину. Доповідь т. Бажана, що не обрахував конкретного соціяльно-політичного ефекту того чи того фільму, а тільки формалістично розбирав його стилеві та жанрові особливості, не спромігся дати всебічної та повно? оцінки продукції з погляду її сучасної практичної функціональносте Через те, правильно викриваючи механістичну безпомічність, з якою режисер Мар'ян подав деякі моменти виробничого побуту, деякі моменти господарчо-політичної боротьби пролетаріяту, т. Бажан не спромігся знайти надзвичайно цінне зерно в картині «Життя в руках», зерно її безумовної політичної функціональності що полягає в більш чи менш розв’язаному питанні психологічно глибокого, емоціонально-насиченого показу людини-представника кляси, що будує своїми руками й для себе нове життя. І як цей показ побудовано не тільки на механістичних поверхових деталях, що штучно зліплені поміж себе, а й на глибоко мистецьких образах, то цей фільм, що мав перед собою дуже широке і, по суті, політичне завдання, іде на даному етапі розвитку нашого кіномистецтва з знаком плюс. Це ствердив і кваліфікований робітничий глядач.

Через те саме т. Бажан не помітив нічого позитивного в фільмі реж. Шпиковського «Гегемон», що вперше в радянському кіні подає за головного героя робітничий колектив в його боротьбі за високі темпи праці. По суті, головна тема «Гегемона» є тема про нові форми праці Багато помилок та хиб. Про це важко сперечатися з т. Бажаном. Фільм безумовно неглибокий, торкається тільки поверхні і через те з своєї методи механістичний. Але, як етап, як перехід до зовсім нової тематики, що її не бачили в кіні, цей фільм для 1930 року (коли його випустили), є факт безумовно позитивний. А хіба не стверджується зайвий раз аполітичність настановлень т. Бажана його ігноруванням основної помилки фільму «Гегемон»? Боротьба робітничої кляси за високі темпи, за «Гегемоном», відбувається без жодного керівництва та впливу партії. Тов. Бажан докладно розібрав усі стилеві та жанрові особливості «Гегемона», але пройшов повз цю основну політичну помилку фільму, не помітивши її.

З другого боку, відірвавшись від потреб сьогоднішнього дня, від політичних завдань, що стоять перед нами, т. Бажан не поставив чітко й ясно питання про виразні буржуазні явища в кіні, про клясово ворожі напрямки, не сказав про головного ворога праворуч (коли зарахувати т. Бажанові лівий фланг в образі вертівщини, що з великою старанністю виявлена в доповіді).

Чи можна сперечатися проти того, що цей правий ворог у нас є, що його треба виявити? Тов. Бажан цього не зробив, він не зупинився на дуже талановитій, але глибоко ідеалістичній

нашій картині «Темне царство», що відкриває соціяльні проблеми, що викриває міщанство, як явище, що базується на категоріях загально-людського порядку жорстокости, несправедливости фізично дужої людини. Фільм аналізує жінку суто біологічно, становить проблему боротьби звірячої сили з витонченістю душі й приводить до загального висновку, як це вже зауважено в одній з рецензій, що «життя — страшне».

Чи викорінено цей напрямок в радянському кіні, чи ѕ наших наступних фільмах не відбивається «темне царство», чи мало в нас режисери длубаються, дозвольте так сказати, з «проблемах» загально-людського порядку, в питаннях тонких індивідуалістично-психологічних переживань? Чи не підміняли в нас до цієї пори марксизм на вульгарний матеріялізм через механістичне зведення соціяльних явищ до біологічних законів, як це яскраво й показово зроблено в «Темному царстві»?

Правильно визначивши та виявивши ворожий для нас «лівий» напрямок в кіні в особі Вертова, що його творчість полягає в емпіричному світорозумінні, на махіський вульгарно-матеріялістичній філософії, т. Бажан протиставить йому не зовсім правильно «праві» ухили від пролетарського мистецтва в творчості Кавалеридзе, розглядаючи останнього виключно за формалістичною ознакою, а не за скерованою тенденцією. Це ніяк не значить, що в нас з т. Бажаном розходження щодо останньої оцінки творчості! Кавалеридзе. Ми хотіли сказати, що не тут треба було шукати головного ворога з правого боку. Коли Вертов за останні три роки еволюціонував через імпресіоністичний формалізм до безпредметництва, до беззмістовности, безідейної еквілібристики «Одинадцяти», «Людини з кіно-апаратом», то Кавалеридзе порівнюючи швидко (від одного до другого фільму «Злива» — «Перекоп») іде шляхом не поглиблення, а подолання своїх помилок.

Доповідач т. Бажан, докладно зупинившись на творчості окремих режисерів, не зумів визначити основних напрямків у кіні, не поставив рішучо крапки над «і». Цю роботу, очевидно, перший диспут не виконає і вся вона загалом ще попереду.

За дуже велику прогалину слід вважати, що не згадано спрощування, які панують у нашій пересічній продукції. Примітив, що складається з трафаретних, давно всім набридлих штампів, ще дужче часто з'являється на українських екранах. В цьому визначається шлях найменшого опору в подоланні матеріялу художником.

В.І. Ленін, висловлюючись в питаннях мистецтва, досить повно торкнувся цього питання — питання проблеми: «Хай не забувають, що видовища — це не справжнє велике мистецтво, а скоріше більш або менш гарна розвага. Не треба при цьому забувати, що наші робітники та селяни зовсім ке нагадують Римського люмпен-пролетаріяту. Справді, наші робітники та селяни заслуговують чогось більшого, ніж видовища. Вони здобули право на дійсне велике мистецтво».

(Спогади про Леніна К. Цеткін).

Трактування проблеми про спрощення в нас у кіні — справи досить поширеної й надзвичайно небезпечної («Контакт», «Визволення», «Заважають ступати» та інш.) ми не мали на диспуті, і це не можна не відзначити, як величезну прогалину в роботі доповідача в першу чергу.

Тов. Бажан відзначає в своїй доповіді, що кіно-мистецтво — це нова галузь мистецтва, що народилась в роки занепаду капіталізму, в роки зростання найбільших капіталістичних криз та революційних зрушень. Кіно-мистецтво, так треба зрозуміти т. Бажана, є мистецтво нової доби, одна з тих тенденцій, що зародилась у натрах певної доби, що сигналізують собою нову добу, яка формується вже раніше в окремих своїх рисах.

Трактування питання надзвичайно цікаве й заслуговує на максимальну увагу й серйозну пробку. Проте, ставлячи це питання в своїх тезах, т. Бажан надзвичайно поверхово і досить

непевно обґрунтував свою думку. На думку доповідача, основна риса кіна, як мистецтва нової доби, полягає в колективістичному характері організації творчого процесу. Обґрунтування слабке вже з тої причини, що за цією ознакою є багато спільного в кіні з театром — мистецтвом досить старим, що має за собою довгу історію.

Безперечно кіно, що має небувалі можливості, щоб охопити масового глядача, кіно що може, як ні одне з інших мистецтв, обслужувати мільйонні маси,— це дозволяє робити специфічна техніка кінематографії, що являє з себе великий крок уперед, рівняючи з технікою інших мистецтв, — кіно, що інтернаціональністю своєї мови перемагає національні кордони та культурну відсталість, — всі ці ознаки кіна дають достатню підставу ставити питання про історичну вагу кіна, як мистецтва загалом. Проте, це питання не можна розв’язати механічно, посилаючись на історичну дату народження кіна та засоби організації творчого процесу. Не цими ознаками, звичайно, можна визначити специфіку кіно-мистецтва, як мистецтва певної історичної доби. І доповідач, хоч і не спромігся досить повно обґрунтувати ці особливості кіна, у своїй теоретичній роботі дає зовсім категоричне настановлення.

«Неможливо механічно переностити творчу дискусію в літературі, її методику в галузь кіна».

Певно, що механічно переносити — без перевірки та аналізи, цілком і без відповідних корективів — досвід літературних теоретичних дискусій в кіно, звичайно, не можна. Але вдумливо й раціонально вивчати цей досвід та всіляко використати досягнення пролетарської літератури для створення теорії кіна, очевидно, було б потрібно.

Досягнення теоретичної роботи в усіх галузях мистецтва, особливо в галузі пролетарської літератури, рівняючи з кіном, такі великі, що в цьому питанні не може бути двох думок, і через те зовсім незрозуміло, що т. Бажан ні в своїх тезах, ні в своїй доповіді не використовував цих досягнень. Тов. Бажан в цьому питанні обмежився настановленням по суті правильним, хоч практично воно нічого не дало, бо це настановлення негативного порядку: «…не можна відривати кінематографію та її методу від ідеологічних ділянок».

Подавши подібну негативного характеру думку, т. Бажан у своїй доповіді був послідовний і фактично не використав досягнень марксо-ленінської методології з інших ділянок мистецтва і, головним чином, літератури. Таким чином, це настановлення в тезах залишилося лише фразою на папері.

І чи не звідси впливають й інші помилки, що їх зробив т. Бажан? Нам хотілося б, у зв’язку з цим, повернутися до Вертова, що йому т. Бажан дав досить повну характеристику. Але й тут є прогалина надзвичайно істотна, бо т. Бажан не довів до краю соціологічної характеристики світогляду Вертова. Доповідач не зумів знайти соціяльного коріння вертівського безпредметового техніцизму. Вертов у своїх фільмах подає, головним чином, нашу промисловість, нашу новішу техніку, але тільки написи допомагають зрозуміти, що мова йде про нашу соціялістичну промисловість. Заводи, фабрики, цехи, агрегати, машини, колеса, шківи пробігають перед очима глядача в якомусь спеціяльно художньо-організованому хаосі. Вся ця змонтована «техніка», що надається в дивних ракурсах здивованого Вертова, досить виразно говорить про світовідчування його, про світовідчування враженого дрібнобуржуазного інтелігента, що з містичним острахом спостерігає наслідки техніки, яка за капіталізму хаотично-стихійно розгортається і в очах дрібного буржуа є щось самодостатнє, іманентне. Дрібно-буржуазний інтелігент, що призвичаївся сприймати процес технічного наступу, як процес стихійний, — дрібний буржуа, що був змушений пасивно сприймати, як вивершений, закінчений факт, всі несподівані наслідки цього стихійного розвитку — наслідки загрозливі та фатальні, в образі криз, війни та революції — отож обличчя

цього дрібного буржуа дивиться на нас з фільму Вертова. Ця характеристика світовідчування Вертова, як художника, має багато спільного з характеристикою конструктивізму в літературі, і, не зважаючи на всю специфічність кіна, нам здається, цілковито стосується Вертова. Отож саме тому, що Вертов знайшов поплічників серед нашої художньої молоді, власне через це соціяльне коріння вертівщини треба ясно і повно виявити й остаточно викрити.

Власне цей бік характеристики Вертова не досить відбився в доповіді, бік найбільше специфічний для Вертова, риса в творчості Вертова, що найбільше його відрізняє від другого основного представника кіно-оківства — Кауфмана, що в своїй творчості асе більше наближається до завдань революційного кіна й іде шляхом не безпредметного й безідейного «обігрування» речі, як то робить Вертов, а з кожним фільмом сприймає методу розкриття процесів в їхній динаміці та їхньому соціяльному зв'язку й обумовленості.

Таким чином, у нас є факт розколу кіно-оківського руху в двох напрямках, що йдуть у своему розвиткові в протилежні боки. Як наслідок цього факту, ми маємо в цьому сезоні фільм «Нечуваний похід» (Кауфмана), що далеко відійшов від метод кіно-оківців і через те може виконати політично корисну функцію в нашій боротьбі за колективізацію сільського господарства.

Перший пункт у тезах т. Бажана виголошує: «Боротьба за чистоту марксо-ленінського світогляду по всіх ідеологічних фронтах радянського суспільства. В галузі літератури особливо широко розгорнулась боротьба за пролетарську творчу методу. Кінематографія відстала, бої за марксо-ленінський світогляд на її фронті мають розгорнутися»

Це основне настановлення, нам здається, визначило ввесь характер доповіді — настановлення абстрактно-теоретичне. Боротьба за чистоту марксо-ленінського світогляду не на словах, а на ділі, можлива тільки через застосування до цього світогляду методи діялектичного матеріялізму на живій практиці. Коли ми хочемо бути одним із загонів пролетаріяту, що бореться за панування, за соціялізм, коли кіно повинно бути одним із засобів цієї боротьби, художники кіна, змагаючись за чистоту марксо-ленінського світогляду, повинні практично паралельно з цим сьогодні ж змагатися за розв'язування конкретних політичних завдань, що стоять перед пролетаріятом.

Уже сьогодні пролетаріят мусить мати з кадрів кіно-робітників загін, що бере участь у бою, і заразом поліпшує, удосконалює й гострить свою зброю.

Чи можуть це завдання здійснити й ті художники кіна, що на сьогоднішній день ще не мають підстав вважати себе за представників пролетарського кіно-мистецтва, що ще не оволоділи пролетарською творчою методою? Чи ми повинні кинути гасло роззброєння, гасло політичної демобілізації, гасло навчання та вдосконалювання без практичної участи в клясовій боротьбі, що відбувається, до того часу, доки не будуть створені ці ідеальні творчі методи. Звичайно, так ставити питання не можна. Це було б дуже шкідливо, антиреволюційно. Це був би справжній меншовизм у кіно-мистецтві.

Через те ми повинні максимально використати для розв'язування завдань сьогоднішнього дня в поточній боротьбі всі позитивні можливості, що їх кіно-мистецтво має в своєму розпорядженні і, спираючись на поточну практику роботи, роботи в пляні участи разом з усім пролетаріятом у будуванні та боротьбі, вчитися удосконалювати свої методи, застосовуючи їх до цієї практики, до цієї роботи.

З цього погляду величезну роботу проробили й, очевидячки, продовжуватимуть працювати над собою — Мар'ян, Шпиковський, Капчинський, Кордюм та інші.

Треба зробити тільки такі порівняння:

1. «Мертва петля», через «П'ять наречених» до «Життя в руках».

2. «Шкурник» через «Хліб» до «Гегемону».

3. «Леся» крізь низку культурфільмів до «Перлини степу».

4. «Непереможні» через «Вітер з порогів»[171] до «Мірабо».

Хто знає цю продукцію, той зрозуміє, який тут пророблено шлях, — що веде до кіно-мистецтва, яке розв'язує завдання спільні для цілого пролетаріяту. Шлях, що його пройшли ці режисери, говорить за те, що ми ступнево йдемо до щораз більшого удосконалення творчих метод радянського кіна, до створення пролетарського кіна, що робиться велика творча робота, і в цю роботу вкладе свою позитивну крихту й наша дискусія, не зважаючи на всі помилки як доповідача, так і товаришів, що брали участь у дискусії.

Це, звичайно, не значить, що на цих досягненнях повинен був акцентувати доповідач. Ці досягнення такі невеликі, рівняючи не тільки з завданнями, що стоять перед кіно-мистецтвом, а й з досягненнями інших ділянок мистецтва (література), що про акцентування на досягненнях не може бути й мови. Навпаки, шкідливі й небезпечні явища в юні, загальний стан кіно-мистецтва аж ніяк не сприяють створенню оптимістичних настроїв. Не за досягнення в ділянці кіна, зрозуміло, ми повинні сьогодні головним чином казати, а про хиби, дефекти та прориви, що в певній мірі й зробив т. Бажан у своїй доповіді. Коли б доповідач зупинився не тільки на аналізі виключно форми й формальних прийомів того чи того режисера, а, крім того, й аналізував би продукцію українського кіно-мистецтва з погляду його функціональної ролі в розв'язуванні соціяльно-політичних завдань сьогоднішнього дня, то він би проробив незмірноціннішу роботу.

Нарешті, дуже велика хиба це — цілковита відсутність у доповіді позитивної програми. Накреслення хоча б орієнтовне, неповне, але все ж якесь позитивне настановлення щодо напрямку розвитку кіно-мистецтва на шляху до пролетарського стилю — таке накреслення природне й потрібне, воно повинно було закінчити доповідь про творчу методу. Коли теорія про кіно-мистецтво така відстала, що такого визначення дати не може, то тут можна було б скористатися з суміжних галузів мистецтва, що мають, порівнюючи з кіном, більші досягнення.

Очевидячки й ця прогалина в доповіді т. Бажана випливає з характерного для цілої доповіді ігнорування досвіду суміжних мистецтв. Ця помилка тим більше непробачна, що література цілком правильно поставила перед собою одне з першочергових завдань: зв'язок з суміжними мистецтвами для взаємної допомоги й інформації.

«Пленум, проте, вважає за потрібне відзначити як недостатність глибини й уважности вже існуючих зв'язків, так майже цілковиту відсутність зв'язку з іншими суміжними галузями мистецтва», — читаємо ми в одній з останніх резолюцій пленуму Правління РАППу[172]. Недостатнє усвідомлення від теоретичних та критичних кадрів щодо становища та специфічних проблем суміжних галузів, відсутність спеціальної зацікавлености серед РАППівських мас, — все це починає правити за гальмо в розвиткові пролетарського мистецтва. Розрив цей часто призводить на ділі до того, що клясовий ворог, користуючися з певної роз'єднаности окремих галузів мистецтва пробує атакувати ділянки, що як раз найменш захищені через цілу низку причин.

Чи є ділянка кіно-фронту такою «найменше захищеною ділянкою»? На це питання можна відповісти, на жаль, тільки позитивно і через те кіно насамперед зацікавлене в такому співробітництві з окремими галузями мистецтва.

Тов. Бажан не спромігся дістати допомогу від досить міцних друзів та союзників з інших галузів пролетарського мистецтва, що ладні, очевидячки, як це видно з наведеної цитати, дати таку допомогу. Не зваживши цього, він через те має в своїй доповіді багато прогалин і найсерйознішу

171. «Вітер з порогів» (1930, реж. А. Кордюм). (априм. упор.).

172. Російська асоціація пролетарських письменників. Утворена в 1925 році на 1-й Всесоюзній конференції пролетарських письменників. — *Прим. упор.*

з них — відсутність переспективи. Питання програми для найближчого майбутнього — питання надзвичайно актуальне, що потребує негайного глибокого опрацювання.

Ми спробуємо в короткій формі поставити основні першочергові, на наш погляд, завдання, що стоять перед радянським кіно-мистецтвом в процесі опрацювання його творчих метод, шляхів розвитку пролетарського стилю в кіні.

Нам здається, що час уже покінчити радянському кіну з виразно механістичним забобоном, що полягає в тому, ніби колективізм — вищу форму людської праці й побуту-можна пов'язати в художньому показі, подаючи суцільну масу людей. Так розв'язує питання колективізму більшість наших кіно-творців, в тому числі й найталановитіші з них, зовсім забуваючи, що цим самим вони затушковують особу людини — представника цього пролетарського колективу, носія ідеї колективізму. Наші митці зовсім не розуміють, що колективізм є вища форма людського співробітництва, що колективізм праці та побуту зростає на базі новішої техніки й новіших найдосконаліших соціялістичних виробничих взаємин. Тим самим колективізм будують пролетарі, що духовно виросли, піднеслися інтелектуально на вищий щабель, що зрозуміли свої клясові інтереси. Таких людей, людей нової доби не можна подавати в образі сірої суцільної маси. В колективі особа зростає, складнішає, і через те потребує глибокого й серйозного діялектичного розкриття.

Потім слід поставити перед собою завдання суворо наукового, позбавленого всього загадкового й містичного, виявлення всіх закутків людської психіки. Коли в творі розкривається людська психіка, то не повинно залишатися нічого клясово не зумовленого. Тут треба боротися за матеріялістичний світогляд, боротися з старими розуміннями, що їх людина буквально всмоктує з молоком матері, з старими розуміннями про душу та про бога, з божесько-духовним у людини, про непереможну та незрозумілу силу безпосередньо-підсвідомого та про інше подібне ідеалістичне чортовиння.

І, нарешті, показуючи людину, треба покласти край легендарній надклясовій людині, що часто фігурує в наших фільмах. В інших галузях мистецтва це вже абеткова істина. У нас в СРСР піонер знає, що такі люди трапляються лише в давно застарілих байках Андерсена, та й то їх звуть там або королях и, або принцями. У нас у кіні не можна ще обминати це питання. Питання про клясову соціяльну зумовленість персонажів, що фігурують у фільмі, — питання величезної ваги. Це настановлення потребує особливо серйозного й упертого опрацювання від наших спеціялістів та режисерів, то більше, що, очевидячки, мало написом відрекомендувати «соціяльне походження» Так роблять в анкетах, але цим не можна обмежуватися в художній творчості.

Не випадкові, звичайно, в кіно-фільмах надклясовість, відірваність подаваних персонажів від якоїсь соціальної клясової бази. Це, звичайно, йде поруч з ігноруванням роботи й боротьби комуністичної партії, що організує й виховує для боротьби та будівництва мільйони передових пролетарів та з успіхом перемагає в своїх шерегах як правоопортуністичні, так і «лівацькі» ухили, веде пролетаріят до перемоги соціялізму в СРСР та до всесвітньої пролетарської революції.

Роля комуністичної партії в створенні нової доби історії людства мусить бути максимально відбита в кіно-творах, інакше ці твори будуть відірвані від цієї доби.

Нам здається, що в період реконструкції нашої техніки і, що найголовніше для нас в даному випадкові, не тільки техніки, а й побуту, реконструкції самої людини, — великої актуальности набуває проблема використання мистецтва та, зокрема, самого масового з мистецтв для заглиблення, виявлення та затверджування й дальшої розробки проблем нових форм праці й побуту, зародків нової колективістичної психології, соціялістичної самосвідомости, свідомости свого органічного зв'язку з клясою, з трудящим людством, з комуністичною партією, що веде

до перемоги соціялізму. З цього погляду, очевидячки, доцільніше будувати твори, показуючи нове, що знову народжується, потрібне для нової доби, без намагання афішувати старі важкі наслідки періоду рабства та ганебного, дикого експлуататорського існування. І там, де треба показати старе, щоб по-бойовому загартувати, революційно клясово виховати ненависть до цього старого, ми не можемо й не маємо права в більшості таких випадків не протиставити цьому старому, огидному ті нові явища, що несуть з собою людині зовсім нову історичну добу — добу соціялізму. Тільки так треба розуміти й т. Хвилю, що пише: «У цій «Симфонії Донбасу» чогось занадто багато уваги приділено дзвонам, показові людей, що неперестанно п'ють упродовж усієї першої дії. А далі йдуть марші духових оркестрів, поїзди, співи, рух машин, прокатки, паради тощо. А живих людей, тих, що стоять на передових позиціях запеклих боїв за справу соціялізму проти контр-революції, проти опортунізму різних гатунків, — цих людей немає в картині».

Т. Хвиля на картині Вертова зовсім правильно помітив загальну для радянської кіно-продукції рису — уміти добре й соковито подавати всі негативні прояви побуту, що є наслідок старого, та тенденції вперто ухилятися від показування, від стверджування нових явищ, що їх породила нова соціялістична доба.

За одну з основних, головніших ознак радянського фільму повинна бути максимальна чіткість, ясність викладу, діялектично-послідовне розгортання процесу. Ця чіткість показу мусить бути зумовлена правильним політичним настановленням, що його зробив художник,

В.І. Ленін у своїх висловлюваннях про мистецтво залишив нам у цій справі з властивою для своєї ленінської науки чіткостю, заповідь:

«Важлива не наша думка про мистецтво. Важливо також те, що дає мистецтво декільком сотням, навіть декільком тисячам загальної кількости людности, якої є мільйони. Мистецтво належить народові. Воно повинно своїм найглибшим корінням входити в саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути зрозумілим та улюбленим для мас».

(В.І. Ленін — Кларі Цеткін).

Ця директива ленінізму для мистецтва стосується, насамперед, кіна, що його В.І. Ленін вважав за «найважливіше мистецтво», виходячи з його колосальних можливостей, в на. прямі охоплення мільйонних мас. Радянський фільм, через те, повинен перейнятися найсуворішим реалізмом, побудованим на світорозумінні пролетаріяту, на світогляді діялектичного матеріялізму (бо кожна доба на свій лад, кожна кляса з погляду своєї користи, тлумачили реалізм тої чи тої речі, того чи того явища).

Далі ми гадаємо, що за одну з найхарактерніших рис пролетарського художнього твору повинен бути інтернаціоналізм, що проходить крізь нього від початку до кінця в усіх дрібницях та деталях. Творець пролетарського художнього твору повинен слідкувати й перевіряти себе на кожному кроці, щоб всіляко стверджувати інтернаціоналізм і заглиблювати його через кіно в найширші маси трудящих.

Не можна при цьому забувати, що дійсний в розумінні ленінізму інтернаціоналізм органічно поєднаний з розвитком національної пролетарської культури.

Звідсіля завдання нашого кіна, будуючи національний художній фільм, відбити в ньому досягнення національно-культурного будівництва в СРСР і на Україні зокрема.

І, нарешті, жоден процес, жоден епізод, показаний в художньому творі, не можна ізолювати від часу, не можна зв'язувати з попереднім періодом та не надати всіх ознак, властивих даному періодові, даній історичній добі.

Правдивіше, всі наші твори мусять бути діялектично збудовані на історизмі. Науково-історичний розвиток дії є одна з важливіших умов матеріялістично-діялектично правильно збудованого твору.

Звідсіля діялектично зростає фактура та зовнішня форма, що мусять бути властиві творам доби будування соціялізму. Індустріялізм, що визначає технічний побут нашої доби, очевидячки, пануватиме в цих творах.

Питання про дальші шляхи розвитку творчої методи потребує серйозного опрацювання; навколо цього потрібно тільки негайно ж почати й широко розгорнути дискусію. Ставлячи тут це питання, ми зовсім не претендуємо на його розв'язання.

ВУОРРК зробив почин. І після нього вже не один ВУОРРК, а й чимало інших установ та організацій (Марксо-Ленінська катедра, преса, тощо) повинні допомогти кінематографії здобути належне місце в марксо-ленінській науці.

Кіно. 1931. № 7/8. С. 13–14; № 9. – С. 3–4.

О. Корнійчук

ТВОРЧА МЕТОДА УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

(Скорочена стенограма доповіді на І кінонараді при ЦК ЛКСМУ)

Питання творчої методи нашої української радянської кінематографії міцно пов язані з загальними питаннями роботи і політики нашої комуністичної партії в справі перебудови нашої соціялісгичної країни — батьківщини пролет ар іят у всесвіту. Наша реконструктивна доба поставила по новому низку проблем перед мистецтвом взагалі і зокрема перед кінематографією. Особливості реконструктивного періоду, періоду успішної побудови фундаменту соціялізму в країні рад, успішна боротьба з рештками капіталізму в нашій країні, ліквідація куркульні як кляси, боротьба на два фронти з правою небезпекою, як головною, та лівими закрутами, боротьба з великодержавним та місцевим шовінізмом, колосальні зрушення в нашій економіці, в наслідок успішного виконання п'ятирічного пляну, все це не тільки висовує низку нових проблем перед мистецтвом як надбудовою, але й примушує його перебудуватись, щоб стати справжньою зброєю в руках пролетаріяту, в боротьбі за соціялізм. Доба соціялістичного будівництва викликає величезний опір ворожих пролетаріятові сил. Загострюється клясова. боротьба в усіх ділянках життя країни, загострюється клясова боротьба на цілому ідеологічному франті. Боротьба за правильну ленінську лінію широко розгортається на ідеологічному фронті, зокрема в філософії (боротьба проти Деборінщини, меншовикуючого ідеалізму та механіцизму) в літературі, боротьба з переверзіянством, наццемівщиною, воронщиною тощо. Для того, щоб успішно боротись за чистоту ленінських принципів, боротись з буржуазними та дрібно-буржуазними теоріями й теорійками, на культурному фронті треба перш за ївсе оволодіти могутньою зброєю пролетаріяту марксо-ленінською філософією, і не тільки оволодіти нею, але їй застосовувати її творчу методу, непримиренно борючись з буржуазною та дрібнобуржуазною ідеологією, що особливо зараз набирає мімікрійних, замаскованих паразитарних форм. Це основне завдання,

що стоїть перед робітниками мистецького фронту і особливо гостро стоїть перед робітниками кінематографії. В той час, коли в літературі, в її пролетарському секторі, найбойо-вішому загоні культурного фронту, ми маємо величезні досягнення в боротьбі за творчу методу, за створення пролетарського стилю, за велике мистецтво більшовизму, за нові творчі кадри (тисячі призваних робітників-ударників), — в кінематографії всі ці кардинальні проблеми мистецького фронту періоду реконструкції перебувають в більшості в ембріональному стані. Коли в літературі пролетарський сектор посідає провідну ролю, на роботу якого рівняється література міжнародного пролетаріяту, в Росії РАПП, на Україні ВУСПП — «Молодняк», в Білорусії БЕЛАПП тощо, в кінематографії пролетарський сектор ще не великий, в кінематографії ми не маємо міцної консолідації комуністичних пролетарських сил, в кінематографії тільки в 1931 році (на Україні) ставиться питання про творчий метод (диспут у Києві), в той час коли «Кіно — це найважливіше для нас мистецтво» (Ленін).

Питання кінематографії, її творчого шляху, є не тільки питання, що вв'язані з нашим загальним питанням культурного будівництва, але й убирають особливо серйозного політичного значення, бо українська кінематографія на цей рік охоплює понад півмільярда глядачів. «А там, де мільйони, там починається серйозна політика» (Маркс). Чи можемо ми сьогодні, зважаючи на невелике пролетарське ядро в кінематографії, що до цього часу не виявило себе як слід, зважаючи на ідеологічні зриви продукції, на низький теоретичний рівень, на кволу боротьбу за опанування марксо-ленінської філософії, твердити, що українська кінематографія зараз перебуває в кризі, тупику. Безперечно ні. Українська кінематографія виросла в колосальну індустрію, вона має певні творчі досягнення в боротьбі за робітничу тематику, вона розвивається нечуваними темпами і тому нам доведеться сьогодні особливо гостро слинитись на її творчому процесі, допомогти нашій кінематографії вирівнятись і стати поруч в боротьбі за гегемонію пролетарського мистецтва з пролетарською літературою? яка має великий досвід і великі досягнення в цій боротьбі. Але було б зовсім не вірно, коли б ми сьогодні спинилися б тільки на загальних завданнях та проблемах, що стоять зараз перед радянською кінематографією. Говорити про творчу методу української кінематографії, — це значить на конкретному матеріялі, на її художній продукції, простежити, якими шляхами розвивається наша кінематографія, як бореться вона художніми засобами за генеральну лінію партії, за будівництво соціялізму в нашій країні, за створення пролетарського стилю, — стилю нашої доби, якого не знала історія людства, того широкого майбутнього творчого руху мільйонних мас, невичерпного ентузіязму, не безім'янних героїв, не абстрактних фігур, а великих будівників Донбасу, колгоспів, Дяіпрельстаяу тощо. Це перший, і найголовніший критерій, з якого ми мусимо виходити, аналізуючи художній доробок нашої української кінематографії. Перше ніж перейти до конкретного розгляду нашої продукції, ми мусимо поставити перед собою питання, що ж ми розуміємо під поняттям кіно, якии зміст вкладаємо в це поняття. — Ми знаємо визначення кінематографії, яке так блискуче, яскраво й ясно подав нам Ленін. «Кіно — це найважливіше для нас мистецтво». З цього коротенького речення ми бачимо, що кіно перш за все найважливіше мистецтво і друге, — мистецтво для нас, мистецтво для пролетаріяту. Цим, великий проводир пролетаріяту, чітко визначив не тільки що таке кінематографія, але й його ролю. В розмові з Луначарським тав. Ленін сказав: «Производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники, что, по его мнению, время производства таких фильм, может быть, еще не пришло». До цього Володимир Ільїч додав: — «по мере того, как Вы станете на ноги, благодаря правильному хозяйству, а может быть и получите при общем улучшении положения страны известную ссуду на это дело, Вы должны будете развернуть

производство шире, а в особенности продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне». І далі (затем улыбаясь Владимир Ильич прибавил): «Вы у нас слывете покровителем искусств, так Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино». Ці слова Леніна про завдання, суть та перспективи кіна не потребують пояснень. Пі слова мусить пам'ятати кожен комуніст, кожна пролетарська творча одиниця нашої кінематографії. Але що ж ми маємо в нашій дійсності, особливо серед робітників кінематографії, серед критики від кінематографії. Ми маємо величезну плутанину, ревізію основних ленінових настановлень про ролю і визначення кіна. Десятки прикладів, виступ» окремих кіноробітникіїв на нарадах, друкований матеріял може ствердити про розквіт на сторінках кіно-преси, в житті самих кіноорганізацій шкідливих реакційних, дрібнобуржуазних думок і визначень ролі й завдань кіна. За браком часу я хочу зупинити Вашу увагу на одному яскравому факті, — це стаття В. Єрофеєва в журналі «Пролетарське кіно» — єдиному журналі нашої Всесоюзної кінематографії, число 2–3, 1931 рік. Хочу спинити Вашу увагу на перлах цього «теоретика». В розділі II він пише таке: «Недавно был проведен "новый призыв" (бере іронічно он лапки) на руководящие посты в кинематографии, главным образом, из рядов РАПП. Эта живая связь с литературой (как раньше с театром) накладывает свой отпечаток на современные киноспоры».

З цієї цитати видно, що тов. Єрофеєв ототожнює прихід до кінематографії РАППівців — бойового загону пролетлітератури — зі театром, який на певному етапі розвитку кінематографії не тільки стояв близько до неї, але й завоював її, кіно оживилось, методами театру, а для Єрофеєва мабуть відомо, що то був за театр. Це був період — коли в кіно панувала буржуазна фільмова драма, коли кіно намагалось конкурувати з тонким Камерним театром. Але Єрофеєв цього не хоче розуміти, він ототожнює зв'язок з РАПП'ом «как раньше с театром». Таке нерозуміння і не тільки не розуміння, а й певний опір робітникам пролетарської літератури, ми спостерігаємо не тільки в Росії, де мова йде про РАПП, але й на Україні, з товаришами вуспівцями та молодняківцями, які прийшли в кінематографію, маючи певний досвід в боротьбі за створення пролетарського стилю. Я на цьому спинюся далі, а зараз знову повертаюсь до статті Єрофеєва тому, що, ще раз підкреслюємо, вона не є випадкова, не є творчість однієї людини, а відбиває найбільш яскраво ідеологію певного прошарування творчих кадрів нашої радянської кінематографії.

«Очень часто эти работники, пришедшие из литературы (мова йде про РАППівців), при разрешении вопросов кинопроизводства, механически применяют мерку явлений и событий, известных в литературе. По упрощенной аналогии с литературой очень быстро определяются "жанры", направления, течения, и даже уклоны в кинематографии».

Ви бачите, товариші, що так непокоїть автора цієї статті, і навіть обурює. Прийшли пролетарські письменники і почали визначати жанри, напрямки, течії, і «даже уклоны в кинематографии». Сьогодні, товариші, з цієї трибуни, першої комсомольської кінонаради при ЦК ЛКСМУ ми мусимо на весь голос сказати Єрофеєвим і всім, хто так мислить, як він (а таких є ще, на жаль, багато), що комсомол України разом з бойовими загонами пролетлітератури, разом з ВУСПП'ом, молодняком іде в кінематографію не тільки для визначення жанру, це потрібна справа, але в першу чергу для викриття замаскованих ворожих тенденцій і не «даже», не взагалі, а так, як вчить нас партія, непримиренно боротись з дрібнобуржуазною та буржуазною ідеологією. Ми нікому не дозволимо перетворювати найважливіше з мистецтв в тихий закуток гнилих, беззубих теорій. Ви тільки послухайте, до чого довогорився Єрофеєв: «Исходя из этой аналогии, строятся проекты реорганизации кинопроизводства. Эти товарищи забывают при этом, что кино есть явление техническое, что именно своей техникой кино отличается от всех других

искусств». І далі: «есть не мало фильм, правильно задуманных, с точки зрения их политической и художественной установки, не неудачно выполненых. При чем не всегда эта неудача об'ясняется недостаточным мастерством, неумением режиссера». Природньо, що зараз ми вправі чекати від Єрофеєва аналізи причин, чому ж ці невдачі, коли правильно задумана політично і художньо фільма. Що це за невдачі, чи не м ягко це сказано, може якісь інші чинники соціяльно-клясового порядку призводять до «невдач» і замість цього відповідь зараз же: «Часто зам сел режиссера неправильно перелагается на киноязык по причинам чисто технического и производственного порядка. После сказанного ясна ошибка товарищей от литературы, пытающихся перевести на киноязык литературные термины и определения».

Годі, більше цитувати я не буду. Цього досить для нас, щоб стало ясно попершей Єрофеєв розглядає кіно, як чисто технічний процес, ідеологічні зриви в кінематографії з'ясовує причинами технічного і виробничо-організаційного порядку, обвинувачує пролетлітературу в нерозумінні кінематографічного процесу. А це все призводить до ревізії партійних установок на кінематографію, до реабілітації ідеологічно-шкідливих проявів в кінематографії, і в цілому стаття являє собою вихватку дрібного буржуа проти пролетарських кадрів, що йдуть в радянську кінематографію. Такі настрої і теорійки ще мають місце серед попутницької частини нашої кінематографії, і їм ми мусимо дати рішучу відсіч. До якої кінематографічної школи найближче стоять ці теорії? Як на практиці, в творчому процесі вони застосовуються? Яскравим представником таких настроїв і думок є на Україні кінематографічна школа, що має назву «Кіно-Око», або, так звана неігрова документальна кінематографія, представником якої є режисери Дзига Вертов та Кауфман. Неігровики, особливо їх представник Вертов, в своїх деклараціях, доповідях завжди стверджували, що неігрова (кінематографія це є основа пролетарської кінематографії. Вони говорили, що кінематографія мусить ізолюватись від літератури, театру, фільм мусить робити не режисер, а інженер (Вертов заперечує режисера в кіно), кінематографія перш за все є індустрія. Вертов любить посилатись на думки Леніна, що виробництво радянської кінематографії мусить починатись з хроніки. Цим Вертов намагається виправдати свою школу документального фільму, але він не правильно розуміє думку Леніна. «Производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники, что, по его мнению, время производства таких фильм может быть еще не пришло». Ленін ставив питання про час, з чого починати, починати з хроніки, але це жодного права не дає тов. Вертову трактувати думку тов. Леніна в той спосіб, що на хроніці, на документальності мусить спинитись радянська кінематографія, що це її генеральна лінія творчого розвитку. Мені здається, м ягко висловлюючись, тов. Вертов нічого не зрозумів з ленінових настановлень на ролю мистецтва взагалі і зокрема на ролїо кінематографи, як одного з могутніх мистецьких чинників.

Отже, нам треба розібратись, про яку саме неігрову кінематографію йде мова. Справа йде не про фільм учбовий, інструктивний, політосвітній, мікрофільм, хроніку, а справа йде про так званий «документальний» фільм, фільм фактів нашого життя, які підпорядковуються певній ідеї в процесі монтажу. Отже, звідци для нас ясно, що питання монтажу для цієї школи домінантне, від нього залежить все і в цьому вони наближаються до типового буржуазного формаліста в кінематографії, режисера Кулешева, який твердив, що монтаж це основа кінематографічної творчости. Творчий процес кіно-оків не цілеспрямований, не виходить від проблеми ідеї та об єкту фільму через тему й стиль, а виходить від випадкових вражінь, вихоплюються ізольовані факти соціялістичного будівництва, різних категорій і ступенів свого розвитку, інколи якісно одмінні один від одного і десь в кінці, в останній стадії підчас монтажу ці ізольовані шматочки соціяльного буття причісує режисер, механічно пов'язує один з одним, щоб розкрити ту чи іншу

ідею. Фільми Дзиги Вертова «Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом», «Ентузіязм» — ми бачимо, як режисер не спроможний, відбити процеси індустріялізації нашої країни, процеси соціялістичного будівництва, ентузіязму робітничих мас, а замість цього, є окремі шматки машин, заводи, димарі, за якими не видно людей. Цілеспрямованість фільму режисер рятує написом, але це не допомагає. Складні соціяльні процеси підмінюються рухом машин, рухом продукції заводів — трактори, комбайни тощо. В цьому механічність, формалізм, основна хиба творчости представників школи «Кіно-Око». Проблема показу клясової людини, розкриття її психо-ідеології, показ будівника соціялізму, все це поза кадром (висловлюючись терміном кінематографії) в творчості кінооківців. Замість цього фетишизування машин, механічних процесів технічного порядку. Щодо стильових засобів цієї школи, то вона завжди вражає оперуванням найпричудливіших ракурсів розрахованих на те, щоб кожен кадр був не часткою єдиного творчого процесу, а був якоюсь самодовліючою одиницею. Монтаж для них не фабульний, часто перетворюється в дивовижну безсюжетну гру.

Коли до цього додати, певний естетський підход до матеріялу (що особливо позначилось в «Ентузіязмі» Вертова) — машини на фоні каскадів соняшного проміння, що виривається десь з ттід стелі заводу і в цих пасмах проміння тане, розпливається цех. Коли згадати «Весну» Кауфмана, де естетський підход до матеріялу яскраво позначився, особливо в тих місцях, де Кауфман вдається до біологізму (весна в природі) і ці біологічні категорії ставить, монтує поруч з категоріями соціяльного порядку, зводить соціяльні процеси до біологічних, все це примушує нас шукати коріння цієї «творчої» методи. Ці коріння треба шукати в світогляді представників цієї школи, представників дрібно-буржуазної інтелігенції, попутників в кіномистецтві. їх «лівизна» — лівизна дрібної буржуазії, яка розглядає процеси клясової боротьби, процеси соціалістичного будівництва не діялектично, а механічно, процеси індустріялізації країни сприймається нею не як процеси соціяльного порядку, а як технічний процес, як процес стихійний, сприймаються пасивно, ізольовано.

Правда, у дальшій роботі серед кінооківців йде певний розкол. Режисер Кауфман останньою роботою «Нечуваний похід» намагається і в деяких місцях відходить від методи кінооківців. Він, від голої схематизації, від «скольження» по поверхні, намагається заглибитись в соціяльні процеси клясової боротьби на селі. Його картина виконує більш корисну політичну функцію, ніж попередні роботи, але над ним ще тяжать старі методи роботи кінооківців. Цей злам в роботі Кауфмана свідчить про занепокоєння в самій школі кінооківців, про намагання переозброїтись, підійти ближче до проблеми створення пролетарського стилю в кіні. Що позитивного було в цій школі? Це те, що на першому етапі розвитку нашої радянської кінематографії, коли на наших екранах квітнув псевдореволюційний фільм, коли не було ще нових кадрів і режисери з дореволюційною буржуазною кінематографічною практикою створили радянську революційну «клюкву», школа кінооківців вперше подала нам факти соціялісгичного будівництва, нехай поверхово, механістично, але на той час, серед зливи псевдореволюційних фільмів, це був певний революційний крок, вони перші підійшли до робітничої тематики, хоч і не могли заглибитись, не могли охопити явища в їх діялектичному розвиткові, діялектичній єдності протилежностей, не піднялись до синтези певних соціальних процесів. Коли зважити на те, що зараз в цій школі йде певний розкол, йде переоцінка цінностів в бік наближення до нас, ми мусимо уважно поставитись до лівих попутників нашої кінематографії, допомогти їм озброїтись марксо-ленінським світоглядом, разом з цим викриваючи їх принципові помилки. Отже, засуджуючи їх творчу методу як вульгарну, механічну, яка нічого спільного не має з діялектикою, ми мусимо, уважно поставитись до документальної неігрової фільми, яка мусить підняти на вищий щабель нашу хроніку,

якісно одмінну від пасивного показу ізольованих фактів (на що зараз хворіє наш кіно-журнал), але це можливо, лише за умов застосування в конкретну творчість методи діялектичного матеріялізму. Тільки орудуючи методом марксо-ленінської філософії, ми включимо до життя нові жанри в кінематографій яких буде об'єднувати одне спільне, одна мета, — допомогти пролетаріяту боротись за соціялізм.

Як же українська кінематографія боролась за робітничу тематику, як відбивала клясову боротьбу на селі, як показувала народження нових соціялістичних форм праці в промисловості, в сільському господарстві? За початок цієї боротьби ми можемо вважати рік виходу першого тематичного пляну. До 1929 року ми можемо вважати, що українська радянська кінематографія перебувала в першому періоді свого розвитку. Чим він був характерний? 1. Анархічною організацією кінематографічного виробництва. 2. Творчих пролетарських кадрів українська кінематографія майже не мала. 3. Її творчий актив складався в більшості з кадрів дрібно-буржуазної інтеліґенції. 4. Керівники не дбали за створення справжніх пролетарських кадрів. На наших екранах здебільшого миготіли псевдореволюційні фільми, з героями в білих перчатках, відроджуючи національну романтику, відбиваючи ідеологію українського буржуазного націоналізму. Серед цієї продукції справжніми революційними фільмами, що й на сьогодні є зразками не тільки української кінематографії, але й кінематографії Союзу були фільми Довженка, «Звенигора», особливо «Арсенал», пізніше Кордюма «Джальма». Дзиги Вертова «11-й». Отже, в першому періоді серед кінематографічної каламуті, ми мали такі «перли», як «Каламуть», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Трясило», «Остап Бандура, «Крізь сльози», «Мотеле Шпіндлер»[173], «Охоронець музею», «Експонат з паноптікуму» і цілу низку експонатів, насичених дрібнобуржуазною ідеологією. Але в цей період йшов процес боротьби за справжній революційний фільм і в цій боротьбі перше місце належить найталановитшіому режисеру української кінематографії О.П. Довженкові. Отже, тому не дивно, чому так гостро точилась боротьба за тематичний плян, боротьба іза чіткість ідеологічного напрямку в розвитку нашої кінематографії. Перший тематичний плян 1929 року зустрів гострі заперечення з боку більшости кіно-робітників, прихильників так званої «вільної творчости», творчости, (що давала б змогу протягувати дрібнобуржуазну ідеологію на наші екрани. Точилась дискусія про те, що тематичний плян обмежує творчі можливості тощо.

Боротьба, що точилась навколо тематичного пляну, це була клясова боротьба на ідеологічному фронті, це був наступ дрібнобуржуазних митців, що окопались в кінематографії.

Товариш Воробйов, в передмові до темпляну, оцінює цей процес в такий спосіб: «генеральна лінія партії в розквитові нашої країни повинна знайти своє практичне відображення в тематичному пляні. Перед українською кінематографією стоїть велике завдання подати цей матеріял у такий спосіб, щоб він все більше і більше поповнював українську культуру своїм пролетарським змістом. І зрозуміло, що всі теми, головним чином, повинні будуватись на українському соціялістичному матеріялі. Деякі філістери щодо складу своїх думок заперечують це, бо тематичний плян, мовляв, не може будуватись на засадах передовиць «Правды» або «Комуніста». Нам здається, що кращим матеріялом, в широкому розумінні цього слова є саме той провідний матеріял, що міститься в передовицях «Правди» і «Комуніста». Це не означає спрощення тематичного пляну, а навпаки, його поглиблення. І тому, коли ми почуємо голос такої критики нашого темпляну, ми повинні рішуче й категорично ці думки відсікти, а якщо вони виникнуть, то це буде за найкращий доказ правдивого спрямування нашого темпляну. Тов. Воробйов цілком вірно визначив завдання й ролю темпляну, але не поставив крапки над «і» не дав чіткої аналізи процесу замаскованої клясової боротьби навколо темпляну, фактично навколо Основних засад

173. «Мотеле Шпіндлер» («Очі, які бачили», 1928, реж. В. Вільнер). — *Прим. упор.*

радянської кінематографії. Тут справа не в філістерах, а справа в серйозній клясовій боротьбі на ідеологічному фронті, справа в наступі дрібнобуржуазних та буржуазних митців. І хоч українська кінематографія почала працювати за тематичним пляном, який в основному скерував творчість на актуальні питання того часу, відбувся помітний злам в роботі режисерів, але тому, що не було гострої критики, гострої відсічі теорійкам «вільної творчости», «обмеження творчих можливостей» тощо, в практичній реалізації ми зразу зустріли опір з боку окремих режисерів, що уперто відмовлялись від сценаріїв з робітничої тематики. Самий темплян віддав данину цим настроям і після кожного розділу в ньому зустрінете так звану «вільну тему». В цілому цих вільних тем було дев'ять, старанно розподілених між київською та одеською кіно-фабриками. Ці вільні теми — дев'ять майбутніх картин — свідчать про великий натиск теоретиків та практиків «вільної творчости». Темплян мав і такі огріхи, як, наприклад, розділ «життя молоді», чомусь починався першою темою з її докладною анотацією перееродження, а далі «Про науку», «Дим над яругами», «Похід юнности», і неодмінна вільна тема. Розділ юнацьких фільмів був самий блідий і про комсомол згадувалось в розрізі «перероджень», «труднощі і рецидиви психіки», «несталі елементи, що відходять від комсомолу» тощо. Справжньої боротьби робітничої молоді та її авангарду — комсомолу за соціялістичне будівництво, за нові форми Праці — соціялістичне змагання, все це було поза кадром темпляну. Я не буду спинятись на всіх хибах першого темпляну, але в цілому це була революція в кінематографії, це було надзвичайної ваги позитивне явище. Перший фільм на виробничо-побутовому матеріялі за темпляном був «Секрет рапіду»[174]. Сценарій дав пролетарський письменник член ВУСПП'у М. Майський. Сюжет сценарія — боротьба за кращого господарника-директора заводу, боротьба проти секретництва на виробництві, старий робітник високої кваліфікації заховує секрет закалки рапіду, відривається від колективу, підпадав під вплив прогульників, ледарів, ставить під загрозу виконання пляну. Директор дає завдання інженерно-технічному персоналу розв'язати в ляборатор ії цей секрет. Робітничий колектив в цеху засуджує вчинки свого товариша, зрештою клясовий інстинкт перемагає егоїстичні шкідливі настрої «секретника», що залишились в ньому від поганих традицій минулого, і він повертається знову до колективу. Цьому переродженню допомагає чуйне ставлення директора до старого робітника. Сценарій охоплює кілька мотивів побутових (життя в касарнях тощо). Сценарист Майський, в минулому робітник, подав досить колоритно робітничий побут, подав матеріял не схематичний, а з тонким знанням робітничого побуту. І коли довелося дати сценарій до фільмування, тут то виявилося формальне ставлення більшости режисерів до тематичного пляну. Зокрема до робітничої тематики. Режисери відмовлялись від сценарія мотивуючи тим, що в сценарії немає кінематографічної ізюмінки, немає фотогенічного матеріялу. Нарешті, після трьохденного бою худвідділу з режисером, сценарій пішов в роботу. Режисер Долина дав нам перший фільм з робітничої тематики, я вважаю, що він був перший не тому, що робітника ми не бачили на екрані до нього, він був в інших картинах, але не рушійною силою, а фоном, тлом. Правда: режисер не зміг вповні викрити задум сценариста, повнотою розкрити художніми засобами ідею, він, подаючи, в основному, фільм в реалістичному стилі, в багатьох місцях скочується до примітивного натуралізму. Особливо це стосується побутового матеріялу. Цим режисер набагато знизив ідейний рівень сценарія, не спромігся підняти матеріял до певних узагальнень, дійти синтези явища: але фільм на той час зустрів досить теплий прийом у робітничого глядача, в таких індустріяльних центрах, як Дніпропетровське, Дніпрельстан, Донбас, і надзвичайно негативну оцінку з боку більшости робітників кінематографії — режисерів, а також редакторів. Всі вони, виходячи з негативних рис фільму, натуралістичного смаку-

174. «Секрет рапіда» (1930, реж. П. Доліна). — *Прим. упор.*

вання деяких побутових деталів, намагались цю першу спробу зовсім дискредитувати, знецінити і тим не допомогти режисеру своєю критикою позбутись непотрібного, що заважає в творчій роботі, а навпаки — відбити раз назавжди охоту до праці над відповідальнішим і найскладнішим матеріялом. На жаль, у цих товаришів чомусь не вистачило тієї гостроти й запалу в критиці таких фільмів, як «Квартали передмістя», «Студентка» і інших подібних до них своєю якістю і функціональністю. Взагалі я мушу тут зазначити, що наша критика кінематографічна, основні її кадри, працювали більше за методою або гроб до кінця, так чи не так, чіпляй всіх собак, або хвали до небес, більше до других соняшних систем. Ось її «діялектика», що виявляє дрібнобуржуазну суть інтелігента, який орудує імпресіоністичною методою, критика, критерій якої подобається, і тоді летять квітчасті епітети, або не подобається, і тоді він, критик, впадає в стан хворого роздратування і починає з якоюсь особливою насолодою гробити. Тут у нас колосальна небезпека і про це я буду говорити окремо. В тематичному пляні їв розділі тем «соціяльно-виробничі на міському матеріялі» стояла тема змагання. Матеріял соціялістичного змагання. Два цехи викликають один одного на соцзмагання: Режисер Бєлінський намагався подати в своєму сценарії, а потім у фільмі «Трансбалт»[175] соцзмагання на пароплаві, що везе сіль на північ до рибаків. Молодого режисера зацікавила морська фактура (завод, цех, на той час, окрім Вертова, вважалося за нефотогенічний матеріял). Режисер досить штучно утворює колізію на цьомуі матерія лі і ми, замість соцзмаїгання, бачили затяжне прощання Шурки-моряка з дівчиною, потім випадкова смерть від вибуху казана, на цілу частину до найдрібніших деталів, похорони, далі буря, моряки спізнитись не можуть, їдуть на трьох казанах, прибувають вчасно. Годі шукати соціялістичного змагання в цій (картині. Замість нього ми бачимо безкінечно воду морську і воду режисера, що рятує картину невдалими побутовими епізодами. (Танок матросів під мікрофон — стилізація під Европу, та безкінечні крупні пляни матросів). Емоційний тонус картини надзвичайно низький. Ця фільма вражає своєю пасивністю, намагання режисера подати внутрішню динаміку в статичному кадрі ні до чого не призвело, тому, що всі епізоди ібули зшиті білими нитками, тому, що соціяльні мотивації дії були надзвичайно штучні, надумані. Матеріял трактований не в реалістичному пляні, а імпресіоністично, з естетським смакуванням окремих епізодів. (Зловживання крупними плянами, акцентація на герої, надмірно розтягнутий, на десятки метрів, психологізм). Отже, режисер Бєлінський тему соцзмагання звузив, штучно побудував фабулу сценарія і фільму, підмінив соцзмагання психологічним станом матросів, з певним штелшгентським надривом навколо смерти Шурки. Теорійки «вільної творчости», формалістична погоня за «виключної фотогенности», матеріялом за виключною ситуацією, замість глибокого розкриття соціяльних процесів, орієнтація не на робітничого глядача, а на гурмана від кінематографії, все це виразно позначилось на роботі режисера Бєлінського в фільмі «Трансбалт». Другу поразку мав режисер Курдюм, беручи за об'єкт своєї творчости соціялістичне будівництво Дніпрельстану, в картині «Вітер з порогів», але тут ми мусимо різко одмежувати режисера від автора сценарія Брасюка. У нас, у нашій кінематографічній практиці і до цього часу панує теорія, що основною творчою одиницею є режисер, що віїн, трактуючи певним чином ідею, образи, засобами монтажу з будьякого сценарія зможе зробити пристойний, ідеологічно вірний фільм. Панує думка, яка настирливо іпришеплюється зараз студентам кіно-інституту, що режисер це все, а сценарист, ніби якась технічна категорія, допоміжний чинник, або конструктор майбутнього фільму, не в його ідеологічному розрізі і наснаженню певними соціяльними ідеями, а «видумщик» епізодів, монтажер цих епізодів. Більше того на виробництві точились дискусії, що нам треба мати спеціяльну майстерню, утворити групу таких людей, «видумщиків» влучних

175. «Трансбалт» (1930, реж. М. Білінський). — *Прим. упор.*

епізодів на ту чи іншу тему, а режисер потім все змонтує, режисер зробить. Такі шкідливі, типово буржуазні, думки мали місце на нашому виробництві і живуть ще й досі в різних формах свого виявлення. Що ж трапилось з режисером Курдюмом? Хто такий Брасюк? Це типовий дрібно-буржуазний письменник, яскравий ворожий пролетаріятові попутник, що скотився до відвертої контрреволюції. Цей письменник д|в сценарій, «Останній Лоцман»[176], в якому соціялістичне виробництво подає як блідний фон, як невиразне тло. І на тлі соціялістичного будівництва України, на тлі Дніпрельстану, розгорнув «трагедію» українського села, власне, її куркульської частини, ватажка лоцманів, що мав лоцманську артіль. Замість клясового ворога, експлоататора батраків, замість клясової боротьби, він подає психологічну трагедію куркуля, якого має знищити соціялістичне будівництво. На кого був розрахований сценарій? Він був розрахований на націоналістичного дрібного буржуа, на куркуля, це були елементи СВУ в кінематографії. Режисер Курдюм боровся з сценарієм, переробляв кілька раз, але перемогти остаточно не зміг і на екран вийшов, що особливо болюче, з-під. рук комуніста, фільм, в якому змазана клясова боротьба. Перед цим Курдюм дав «Джальму», справжній революційний фільм і, приступаючи до роботи над «Вітром з порогів» з більшим досвідом, не зміг перебороти остаточно дрібно-буржуазного сценариста. В фільмі залишилось соціялістичне будівництво Дніпрельстану мертвим, статичним, не кінематографічним, а фотографічним пасивним тлом. Замість величі соціалістичного будівництва у фільмі шароваристе «українське» село, натуралізм найпоганішого ґатунку так званих «малоросійських» театрів. (Весілля, безконечне пияцтво, лоцмани по-християінському, біля Миколи святого моляться перед від'їздом, парубки в вишиваних сорочках тощо). Жодної клясової диференціяції, все підмінено боротьбою традицій. Отже, самий матеріял сценарія, його ідейне спрямовання, притягло режисера до театральщини, солоденьких естетських пейзажів, до ультранатуралістичного смакування деталів (скубуть курей, киплять казани, готуються до весілля заквітчані парубки і мчить на возах п'яна ватага).

Отже, цей провал режисер Курдюма для нас цікавий не взагалі, а він мусить поставити руба питання про кадри сценаристів, про кадри людей, що дають ідейну основу майбутнього фільму. В більшості кадри складались з попутників і серед них були найправіші на зразок буржуазно-націоналістичного письменника Антоненка-Давидовича, Тенета, — що виразно відійшов від революційної літератури і скотився на праве попутницьке крило.

І зараз ми маємо в лавах сценаристів, що складаються в більшості з попутників, типового представника куркульської ідеології в літературі, — Григорія Косинку. Коли додати до цього праву частину режисерів, які самі для себе пишуть сценарій, то все це примушує нас різко сигналізувати про праву небезпеку в процесі творчости нашої кінематографії. Наше завдання комсомольського творчого активу, що прийшов до кінематографії, разом з пролетписьменниками нещадно боротися з правою небезпекою, як головною, та лівими закрутами, викривати клясово-ворожу ідеологію, боротись за пролетарські кадри сценаристів, готувати їх з своїх лав, притягнути до цієї відповідальної політичної роботи як можна ближче нашу літературну коммольську організацію «Молодняк» та пролетарських письменників з ВУСППи. Треба, розгорнути широку боротьбу за пролетарську чистоту найвідповідальнішого з мистецтв.

Реконструктивний період поставив руба питання перед попутниками, куди йти. Отже, в кінематографії, ми спостерігаємо процес переозброєння, процес наближення до нас частини попутників, які перетворюються на наших союзників. Позитивним явищем є фільм «Гегемон» режисера Шпиковського. Режисер Шпиковський пройшов надзвичайно строкатий шлях своєї творчости від «Чашки чаю», «Три кімнати з кухнею», «Шкурник» дав «Хліб» і останній

176. «Останній Лоцман» («Вітер с порогів», 1929, реж. А. Кордюм). — *Прим. упор.*

фільм — «Гегемон». Тема цього фільму соціялістичне змагання, боротьба наскрізної ударної бриґади з бюрократизмом, з правою небезпекою.

Це жанр публіцистичного фільму. Журнал РАПП'у «На літпосту», зазначаючи певні хиби фільму, в основному позитивно його оцінює. Режисер Шпиковський не позбавився методи літфронтівщини, схематизації, але він знайшов золоту жилу нашої тематики. Робота над новим фільмом «Авангард», свідчить про те, що режисер Шпиковський виразно наближається до нас, в ньому йде складний процес переозброєння. Другий фільм «Життя в руках» режисера й сценариста Марьяна, мав бути про боротьбу з алькоголізмом, але, відштовхуючись від цієї вузької теми, він розгорнув широке полотно: боротьба робітника за дисципліну, боротьба з куркулем, що проліз на виробництво, боротьба з куркулем на селі. В картині є нові паростки соціялістичного побуту, боротьба за новий тип робітника, але багатотемність призвела до механістичносги, особливо кінець, безліччю тракторів, комбайнів. Психологізація окремих моментів (мати й дочка, дощ, похорони) режисер Марьян не переборов інтелігентщини в розкритті психоідеології робітника, але це ще не дає право Бажану на диспуті у Києві поставити хрест над фільмом «Гегемон» та «Життя в руках». Тов. Бажан формалістично підійшов до аналізи цих фільмів («Гегемон», «Життя в руках») за окремими зривами, що є в цих фільмах, не побачив позитивного, цінного матеріялу, оперуючи марксівською термінологією, а не методом матерія лістичної діялектики намагався дискредитувати, розбити вщент ці фільми.

Фільми на матеріалі клясової боротьби на селі, боротьби за нові соціялістичні форми праці, розгорнутий наступ пролетаріяту на рештки капіталізму, боротьба з куркулем і ліквідація його як кляси, боротьба за нові соціялістичні форми праці на селі, вся ця актуальніша тематика, живі історичні події, здавалося б мусіли запліднити тнорчість наших сценаристів, кіно-режисерів, але, на жаль, ми ще не маємо справжнього ігрового фільму, що художніми засобами подав нам ці процеси. Замість цього, ми мали низку ідеологічних зривів, на зразок фільми «Приймак», «Земля», той же «Вітер з порогів», фільм Ляшенка «Про сектантів». Чим вони характерні? Клясова боротьба невиразна і підмінюється мотивами не соціального порядку, а суто психол агіч н им и («Приймак»). Розкішно живе куркуль, має батрака, невиразна постать забитого хлопця. Батрак закохується в дочку куркуля. Куркуль використовує цей шлюб і тільки в кінці фільму в батракові прокидається свідомість, він іде разом з дочкою куркуля до колективу. Режисер подав нам куркуля не як найжахливішого визискувача, а як доброго хазяїна, що працює разом з батраками. В фільмі ви не бачите виразних постатів клясового протилежного табору — бідноти, замість них ходять невиразні худі, обдерті постаті і все їх призначення в фільмі — конфіскація майна в куркуля. Фільм не тільки примітивний, але й відбиває ідеологію куркуля, фільм, що затушковує клясову боротьбу, одружує батрака на куркульській дочці і веде до колгоспу «Нові кадри».

«Земля» Довженка революційний фільм високої художньої майстерности, але в основі своїй механістичний. Механістичність фільму — зведення складних процесів соціяльних клясової боротьби на селі до процесів біологічних. В цілому фільм в чіас його виходу на екран вже був відсталий від життя, від тих процесів, що точились на селі. Сам Довженко з'ясував це тим, що фільм робиться 8 місяців, і тому не можна догнати життя. Така діалектика була цілком вірно схарактеризована тов. Воробйовим у журнала «Критика» як аритметика, а не діялектика. І справді, справа не в часі, а спраьа в світогляді, творчому методі режисера. Творчий метод режисера Довженка на той час базувався не на методі матеріялістичної діялектики, а стояв між ідеалізмом та матеріялізмом. Як же зустріла наша критика «Землю», чи допомогла режисеру розібратись в серйозних помилках. Критик т. Савченко — член ВУСПП'у писав тоді про «Землю»: «Якась

щаслива догадка, чи геніяльна інтуїція, спобудила Довженка дати в разючохму, в прекрасному контрасті два образи, мужнє суворе обличчя мертвого Василя, і безмежне поле Соняшників, напоєних соками, сонцем і біологічною радістю. Змонтовані в односгі якогось блискавичного, творчого переживання, пройняті неповторюваним актом художньої філософічної мислі, ці образи творять ту глибоку суцільність, що, не зважаючи на внутрішню діялектичну боротьбу, підно сять на високий щабель завершеної символіки. У ній звучить переможний мотив творчого життя. У цій символиці навіть смерть не гибель, не розпад, а процес вибухання плодющих сил». Тов. Савченко не дав соціяльної аналізи фільму «Земля», він співав їй дитирамби оперуючи такими «науковими» термінами, як «геніяльна інтуїція», «щаслива догадка». «Неповторимі акти художньо-філософічної мислі».

Нам доведеться побажати критикові Савченкові, щоб в його дальнішій роботі, в розгляді продукції української кінематографії, не повторювалися б «неповторимі акти», точніше факти (додамо ми) такого некрнгпгчного ставлення до аналізи продукції, такого імпресіоністичного підходу, що не допомагає в боротьбі за створення пролетарського стилю в кіно, а навпаки — гальмує її розвиток, тягне режисерів не до нас, а в бік, до лав попутників.

Новий сценарій Довженка «Іван» свідчить про переозброєння режисера. Товариш Довженко разом з фільмом «Іван» працює над комсомольським фільмом «Рапорт Комсомолу» на матеріялі «Дніпрельстану». Все це ставить перед нами питання серйозної уваги товариського оточення, допомагати Довженкові позбутись ідеалізму, як можна швидше дати повноцінний фільм На цій нараді ми не можемо не відзначити, що тов. Довженко перший режисер, який з дня організації юнацького сектору на київській кіно-фабриці надзвичайно чуйно поставився до його роботи і ввесь час допомагав і допомагає в роботі молодих режисерів комсомольців, цим допомагає нам в створенні нових пролетарських кадрів.

«Перехід до перебудовчої доби означає перехід до здійснення завдань соціялістичної перебудови цілого господарства, цілого життя мільйонів людности, цілого нашого трудящого народу. Українська національна проблема тепер це є, передовсім, проблема індустріялізації і суцільної колективізації це вже не тільки проблема літератури, музики, співів, танків, викладання лекцій, а це культура Дніпрельстану, домен, культура суцільної колективізації землі, культура мільйонів заново колективізованого, організованого трудящого люду під проводом компартії і пролетаріяту». (М. Скрипник).

Так, стоїть зараз українська національна проблема. Здавалося б, що питання будівництва української національної культури по формії і пролетарської змістом не можуть викликати жодних заперечень в лавах революційних творців радянської кінематографії, але низка фактів свідчить про велику небезпеку на кінематографічному фронті, про прояви великодержавного шовінізму, про нерозуміння, національно-культурного будівництва на Україні, про прояви місцевого шовінізму. Коли режисер Вертов здавав картину «Симфонія Донбасу — Ентузіязм» — йому було зауважено, що в картині, яка нам мала подати реконструкцію та будівництво Донбасу, має будуватись в основному на матеріялі промисловости на Україні, ми не бачимо розвитку української культури, соціялїстична індустрія в багатьох місцях мало чим різниться від будь-якої індустрії взагалі. Але режисер Вертов, відповідаючи на низку закидів, сказав, що української культури на Донбасі нема, «мне нужно было делать вывеску на украинском языке, чтобы показать украинскую культуру, отходя от принципов документализму». Отже, Вертов розумів українську культуру Донбасу в вивісці, він її заперечує, разом з тим, дає пейзажистий епізод, співи і танок дівчат, та колгоспників, традиційного гопака, і в цьому він вбачає українську культуру. Таке спрощене розуміння розвитку української культури, фактичне її заперечення, є прояв

великодержавного шовінізму, якому треба рішуче й гостро давати відсіч. В фільмі «Тобі дарую» (режисер та сценарист Радиш) ми бачимо яскравий прояв місцевого шовінізму. Сюжет фільму «Галина — Сотник Червоних партизан, б'ється з поляками, з Петлюрівцями. Старий селянин Данько, дарує синові Левкові прадідівського ножа, ще за часів Гайдамаччини, ним благословляє сина на боротьбу. Левко зраджує, переходить до петлюрівців, а потім попадає в полон до Галини, батько — Данько — одбирає у сина гайдамацький ніж і дарує Галині, — командиру червоних партизан, цим ножем він благословляє її на боротьбу з петлюрівцями, поляками. Це типовий націоналістичний фільм. Намагання ототожнити клясову боротьбу пролетаріяту, з анархічними селянськими дрібно-буржуазними в своїй суті повстаннями, за часів гайдамаччини. Романтика минувшини, її ідеалізація, фетишизація в речі доходить до песимістичності. Це фільм націоналістично буржуазний, нацдемовським. Ідеалізацію минувшини» милування в романтиці ми маємо в фільмі «Кармаль», — режисер Лопатинський. Кармаль виростає в національного героя і цим перегукується з Кастусем Каліновським, з типовим білоруським найдемовським фільмом.

Я окремо спинюсь над фільмами з єврейського життя — життя й боротьби єврейського пролетаріяту. Починаючи від «Мотеле Шпіндлер», «Квартали передмістя», «5 наречених», до «Давида Гореліка» — режисера Рошаля, ми не бачимо справжнього єврейського пролетаря, що був би рушійною силою. Його нема, замість нього сумні сльозоточиві фільми, безвільні, показ злиднів, всі вони будуються на містечковому смітті, просякнуті «капцанською ідеологією».

Де Біробіджан? Де єврейський пролетаріят великої індустрії? Де розвиток єврейської пролетарської культури? Все це поза кадром нашої української кінематографії. Творчі засоби режисерів, що працювали над цією тематикою, позначаються виразним психологізмом, натуралізмом, і не відійшли від типової буржуазної психологічної драми. Отже, в цих фільмах, ми бачимо яскраві прояви дрібно-буржуазної ідеології, частини єврейської інтелігенції, яка не далеко пішла від Шолом Алейхема, вона його реставрує в наших умовах, в умовах реконструктивної доби, вона його намагається поновити, вона не вірить в єврейський пролетаріят, вона не вірить в колосальні соціялістичні творчі процеси, в широкий розвиток єврейської пролетарської культури, все це її не цікавить, цих митців вабить пахощі містечкового сміття — за Шолом Алейхемом (бо й зараз ми не маємо таких містечок). Наше завдання нещадно боротись з проявами єврейського дрібнобуржуазного націоналізму, наше завдання напружити всі кращі творчі сили укр. кінематографії, щоб дати справжні пролетарські фільми з життя єврейського пролетаріяту та єврейського колгоспного селянства.

Переглядаючи всю продукцію нашої кінематографії, нас вражає та особлива поверховість в підході до людини, фетишизація машин, схематичність, рятування написами. Єсть цікаві виїгкдки, як деякі режисери, шукають порятунку в багатопроблемності, бо вони не спроможні розкрити соціяльні процеси нашого буття, збагнути їх, тоді режисери накопичують у фільмі десятки проблем «у мене все є: і трактори, і комбайни, у вас 5 тракторів, а у мене 100». Погоня за кількістю, якнебудь аби проскочити репертком. Отже, проблема показу клясової людини в кіш, проблема якостиі, проблема боротьби з дрібно-буржуазною і буржуазною ідеологією, з біологізмом, нацдемівщиною, гуманізмом, в показі клясового ворога, психоложество, все це гостро ставить перед нами питання пролетарських кадрів, які б давали рішучу відсіч клясово-ворожим тенденціям та боролися б за створення пролетарського стилю в кіні.

Процес диференціяції серед українських фільмарів надзвичайно кволий. Існує одна організація кінематографічна ВУОРК, яка об єднує всіх митців, що творять українську революційну кінематографію. Отже, ця організація надзвичайно невиразна, в ній перебувають і працюють поруч наші союзники з правими попутниками. На мою думку, основною причиною, іцо гальмує

процес диференціяції серед українських фільмарів є перше: засміченість кадрів української кінематографії дрібно-буржуазними митцями, які заважають лівим попутникам швидше наблизитись до нас, і мають на них великий вплив.

Друге — це певне опортуністичне ставлення невеликого партійного ядра, що працює в українській кінематографії до процесів диференціяції, до процесу створення міцного пролетарського ядра.

Третє — ізольованість від пролетарської літератури, від її основних організацій ВУСПП, «Молодняк».

Четверте — відсутність планової підготовки пролетарських кадрів.

П'яте — відсутність консолідації комуністичних пролетарських сил на кіно-фронті.

Шосте — низький теоретичний рівень і кустарництво в методах роботи, квола боротьба за опанування філософією пролетаріату — марксо-ленінською діялектикою. Всі ці питання сигналізують велику небезпеку в розвиткові нашої української кінематографії. Робітники пролетарської літератури, що мають великий досвід в боротьбі за гегемонію пролетлітератури, мусять допомогти українським фільмарям створити на кіно-фронті міцну пролетарську організацію, яка б ввійшла, як бойовий напостівський загін, до ВОАПП'у.

Юнацький сектор на (виробництві, який складається в основному з комсомольців, що недавно прийшли до кінематографії, мусить бути піонером в створенні пролетарської організації на кіно-фронті. В кінематографії треба розгорнути призов ударників до сценарних майстерень, до критики, до режисури.

Кіно-диспут, який відбувся недавно у Києві, виявив надзвичайно низький теоретичний рівень більшости кіно-робітників.

До цього часу ми не мали фільмів з життя робітничої молоді та її авангарду комсомолу. Кілька фільмів як «Трипільська трагедія», яка на сьогодні нас абсолютно задовольнити не може. «Квартали передмістя», тиловий дрібно-буржуазний фільм. «Студентка», «Контакт», всі ці фільми надзвичайно низької якости і вважати їх за фільми, що хоч би мінімально задовольнили вимоги молоді, ми не можемо. З утворенням юнсектору, з приходом комсомольців на виробництво, ми ставимо «Італьянку», режисера Лукова[177], фільм про молодь в боротьбі за реконструкцію Донбасу, в боротьбі за нові соціялістичні форми. Другий фільм про молодь в соціалістичній реконструкції села. Юнсектор перший розгорнув виробництво дитячих фільмів.

Закінчуються фільми «Політехнізація» — художній, ігровий та кілька учбово-інструктивних фільмів. Створення мережі комсомольських кіно-театрів, що перетворюються в фортеці пролетарської кіно-культури, організація комш сомольського активу навколо питань кінематографії, міцний контакт комсомольців — робітників кінематографи з «Молодняком», «ТроМ'ом», «ОММУ», з пролетарською організацією ВУСПП, вносить нову сторінку в розвиток української радянської кінематографії.

Комсомольський актив на кіно-фронті, під проводом ЦК ЛКСМУ та комуністичної партії, буде гостро боротись з дрібно-буржуазною та буржуазною ідеологією, буде боротись за пролетарські кадри, за консолідацію комуністичних пролетарських сил на кіно-фронті, за утворення міцного пролетарського ядра, за створення пролетарського стилю в кінематографії. — Перша комсомольська кіно-нарада при ЦК ЛКСМУ свідчить про певні досягнення в роботі юнсектору, на кіно-виробництві, за невеличкий період, але ці досягнення ще занадто малі, ми ще багато

177. *Луков Леонід Давидович* (1909–1963) — режисер. Нар. арт. РРФСР (1957). Засл. діяч мист. Узбецької РСР (1942). Л-т Ст. пр. (1941, 1952). Був кор. газ. «Наша правда», «Кочегарка», «Комсомолець України». Організатор к/ст «Кінорабмол» (Харків). У 1928 — написав сцен. «Ванька і "Месник"», що став першим ф. Київської к/фабр. У 1930–1941 — реж. Київської к/фабр, в 1941–1943 — Ташкентської к/ст, з 1943 — к/ст ім. М. Горького. — *Прим. упор.*

декларували, ще було багато організаційної метушні, ми ще не ввімкнулися як слід в широкий процес будування української пролетарської кінематографії. Перед нами стоять надзвичайно великі і актуальні завдання і ми сподіваємося, що під проводом ЦК ЛКСМУ та комуністичної парти, в тісному контакті з бойовими загонами пролетлітератури — «Молодняком» і ВУСПП'ом, ми зможемо вирівняти кінематографічний фронт, в боротьбі за гегемонію пролетарського мистецтва, ми доб'ємось провідної ролі пролетарського ядра в українській радянській кінематографи.

Молодняк. 1931. № 9(57). Вересень. С. 57–69.

О. Корнійчук

НАЦІОНАЛЬНЕ ПИТАННЯ В УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

(Уривок доповіді про творчу методу Укр. рад. кінематографії на нараді при ЦК ЛКСМУ).

«Перехід до перебудовчої доби визначає перехід до здійснення завдань соціалістичної перебудови цілого господарства, цілого життя мільйонів людности, цілого нашого трудящого народу. Українська національна проблема тепер є Передусім проблема індустріялізації і суцільної колективізації. Це вже не тільки проблема літератури, музики, співів, танків,, викладання лекцій, а це культура Дніпрельстану, домен, культура суцільної колективізації землі, культура мільйонів нового колективізованого трудящого люду організованого за проводом компартії і пролетаріяту» (М.О. Скрипник).

Так стоїть тепер українська національна проблема в реконструктивну добу, як її блискуче визначив і сформулював М.О. Скрипник. Здавалося б, що питання будівництва української культури, національної формою і пролетарської змістом, не можуть викликати жодних заперечень в лавах революційних творців радянської кінематографії, але чимало фактів свідчать про велику небезпеку на кінематографічному фронті, про прояви великодержавного шовінізму, про нерозуміння національно-культурного будівництва на Україні, про прояви місцевого шовінізму.

Коли режисер Вертов здавав картину симфонію Донбасу «Ентузіазм» — йому зауважено, що в картині, яка нам мала подати реконструкцію та будівництво Донбасу, яка мала будуватися в основному на матеріялі соціалістичної промисловости України, ми не бачимо розвитку української культури, соціялістична індустрія в багатьох місцях мало чим різниться від будь-якої індустрії взагалі. Але режисер Вертов, відповідаючи на закиди, сказав, що української культури на Донбасі нема. «Мне нужно было делать вывеску на украинском языке, чтобы показать украинскую культуру, отходя от принципов документализма». Отже Вертов розуміє українську культуру Донбасу у вивісці, він її заперечує, і разом з тим дає «пейзаністий» епізод, співи і танок дівчат та колгоспників, традиційного гопака, вбачаючи в цьому українську культуру.

Таке спрощене розуміння розвитку української культури, фактичне її заперечення, є прояв великодержавного шовінізму, якому треба рішуче й гостро давати відсіч.

У фільмі «Тобі дарую» режисера та сценариста Радиша ми бачимо яскравий прояв місцевого шовінізму. Сюжет фільма «Галина — сотник Червоних партизан» б'ється з поляками, петлюрівцями. Старий селянин Данько дарує синові Левкові прадідівського ножа, який зберігся ще з часів гайдамаччини, і ним благословляє сина на боротьбу Левко зраджує, переходить

до петлюрівців, потім попадає в полон до Галини. Батько — Данько одбирає в сина ніж і дарує Галині — командирові червоних партизанів. Цим гайдамацьким ножем він благословляє її на боротьбу з петлюрівцями та поляками. Це типовий націоналістичний фільм — намагання ототожнити боротьбу пролетаріяту з анархічними селянськими дрібнобуржуазними своєю суттю повстаннями часів гайдамаччини, намагання вивести коріння пролетарської революції з гайдамацьких повстань. Романтика минувщини, її ідеалізація, фетишизація доходить до певної містичности. Це фільм націоналістично-буржуазний, нацдемовський.

[*Фрагмент тексту відсутній — прим. упор.*] ми маємо і в фільмі «Кармель» (режисер Лопатинський). Кармель виростає в національного героя і цим фільм цей перегукується з «Кастусем Калиновським», типовим буржуазним білоруським нацдемовським фільмом. Отже, як у фільмі «Тобі дарую», так і в «Кармелі» ми маємо безперечно прояви української нацдемовіщини, з якою нам треба гостро боротись, викривати її. Ці два приклади не вичерпують фактів яскравого прояву і укр. нацдемовіщини в укр. кінематографії.

Я окремо спинюсь над фільмами з єврейського життя — життя й боротьби єврейського пролетаріяту. Починаючи від Мотеле Шпіндлер — «5 наречених» до «Давида Гореліка» режисера Рошаль, ми не бачимо справжнього єврейського пролетаря, що був би рушійною силою. Його нема, замість нього сумні сльозоточиві фільми, безвільний показ злиднів; усі вони (фільми) будуються на містечковому смітті, просякнуті «капцанською ідеологією».

Де Біробіджан? Де єврейський пролетаріят великої індустрії? Де розвиток єврейської пролетарської культури? Усе це поза кадром нашої української кінематографії. Творчі засоби режисерів, що працювали над цією тематикою, позначаються виразним психологізмом, натуралізмом і не відійшли від типової буржуазної психологічної драми. Отже в цих фільмах ми бачимо яскраві прояви дрібнобуржуазної ідеології частини єврейської інтелігенції, яка недалеко пішла від Шолом Алейхема. Вона його реставрує в наших умовах, в. умовах реконструктивної доби, вона його намагається поновити, вона не вірить в єврейський пролетаріят, не вірить у колосальні творчі процеси, в широкий розвиток єврейської пролетарської культури — усе це її не цікавить, цих мистців вабить містечкове сміття за Шолом Алейхемом (бо тепер ми не маємо таких містечок).

Переглядаючи всю продукцію нашої кінематографії, нас вражає особлива поверховість у ставленні до людини, фетишизація машин схематичність, рятування написами. Є цікаві випадки, коли режисери шукають порятунку в багато проблемності, коли режисери неспроможні розкрити соціяльні процеси нашого буття, збагнути їх, тоді вони накопичують у фільмі десятки проблем: «У мене все є — і трактори, і комбайни», або «У вас 5 тракторів, а в мене 100». Це гонитва за кількістю, аби як-небудь проскочити репертком.

Проблема показу клясової людини в кіні, проблема якости, проблема боротьби з дрібнобуржуазною і буржуазною ідеологією, з біологізмом, нацдемовщиною, гуманізмом у показі клясового ворога, психолозтво, все це гостро ставить перед нами питання про пролетарські кадри, які б давали рішучу відсіч клясово ворожим тенденціям та боролися за створення пролетарського стилю в кіні.

Процес диференціяції серед українських фільмарів надзвичайно кволий є одна кінематографічна організація — ВУОРРК[178], яка об’єднує всіх мистців, що творять українську революційну кінематографію. Але ця організація надзвичайно невиразна, в ній перебувають і працюють пліч-о-пліч наші спільники з правими попутниками. На мою думку основна причина, що гальмує процес диференція [*фрагмент тексту відсутній — прим. упор.*] засміченість кадрів української

178. ВУОРРК — Всеукраїнське об'єднання працівників революційної кінематографії. — *Прим. упор.*

кінематографії дрібнобуржуазними мистцями, які заважають лівим попутникам швидше наблизитись до нас і мають на них великий вплив.

Друге — це певне опортуністичне ставлення невеликого творчого партійного ядра, що працює в українській кінематографії, до процесів диференціяції, до процесу створення міцного пролетарського ядра.

Трете — ізольованість української кінематографії від пролетарської літератури, від її основних організацій — ВУСПП, «Молодняк».

Четверте — відсутність плянового готування пролетарських кадрів.

П'яте — відсутність консолідації комуністичних пролетарських сил на кінофронті.

Шосте — низький теоретичний рівень і кустарництво в методах роботи, квола боротьба за опанування філософією пролетаріяту, марксо-ленінською діялектикою.

Всі ці питання сигналізують велику небезпеку для розвитку нашої української кінематографії. Робітники пролетарської літератури, що мають великий досвід у боротьбі за гегемонію пролетлітератури, повинні допомогти українським фільмарам створити на кінофронті міцну пролетарську організацію, яка б увійшла як бойовий загін до ВОАП.

Юнацький сектор на виробництві, який складається в основному, з комсомольців, що недавно прийшли до кінематографії, має бути піонерами в утворенні пролетарської організації на кінофронті. У кінематографії треба розгорнути призов ударників до сценарних майстерень, до критики, до режисури.

Радянське мистецтво. 1931. № 13/14(67/68). 25 вересня. С. 14–15.

Ів. Юрченко

«КІНОФІКОВАНІ» ФОРМАЛІСТИ

(Проти буржуазних теорій в кіні)

«Найважливіше з мистецтв, за визначенням Леніна давно вже завоювало собі місце наймогутнішого знаряддя ідеологічного виливу на маси. Двохмільйонова авдиторія кожного фільму (пересічне число глядачів одного фільму за статистикою) є найяскравіший і доказ ширини цього впливу.

Свого часу XII з'їзд партії, зважаючи на ролю кіна, як одного з наймасовіших мистецтв, дав чіткі директиви щодо дальшого розвитку радянської кінематографії:

«Кіно, як і всяке інше мистецтво, не може бути аполітичне. Кіно мусить бути знаряддям пролетаріяту в його боротьбі за гегемонію і вплив щодо інших кляс, повинно бути в руках партії могутній засобом комуністичної освіти й агітації».

Зрозуміло, що в умовах соціялістичної реконструкції й загостреної клясової боротьби, ці партійні директиви набирають особливої ваги. Тим часом і партійна нарада в справах кіна

і ЦК ВКП(б) в спеціяльній постанові «про кадри робітників кіна» відзначали ряд істотних хиб нашої радянської кінематографії. Радянське кіно на сьогодні не дстигає за темпом соціалістичного будівництва, не виконує повно завдань, що їх поклала на кінематографію партія.

Радянська кінематографія, в тім числі й українська, не має достатніх пролетарських кадрів. Творці радянського фільму: режисери, сценаристи, актори, художники і т. д., — це є дуже значному числі люди дореволюційного буржуазного кіна, люди часом, надто далекі від завдань соціялістичного будівництва, отже, й неспроможні дати пролетарський фільм. Тов. Рудзутак досить ясно вказує на причини відставання нашого кіна:

«Я считаю, что у нас так мало хороших картин, потому, что наша советская кинематография находится в значительной степени в кабале у мелко-буржуазно настроенной интелигенции… Это несомненный факт» («Кіно» № 1, 1931 р.).

Постанова ЦК ВКП(б) в справі кіна накреслює зокрема такі заходи, щоб ліквідувати його відставання: передусім зміцнити кінематографію пролетарськими кадрами і підсилити політично-виховну роботу з кадрами, які є в кіні на сьогодні.

Останнє завдання значною мірою покладається на кіно-пресу, кіно-критику, на науково-дослідчу роботу в галузі кіна. Марксо-денінська теорія кіна повинна орієнтувати радянську кінематографію. Кіно-критика мусить допомагати кіно-робітникам і пролетарському глядачеві.

Відповідно до цих завдань перегляньмо, щож ми маємо на сьогодні в теоретичному кінознавстві й кіно-критиці на Україні. Обмежимось розглядом оригінальних робіт, не враховуючи праць перекладних (головно західньо-европейських кінознавців, здебільшого буржуазних).

* * *

Кілька років тому німецький кіно-критик Балаш буквальна благає буржуазну науку звернути увагу на кіно:

«Искусство, фильма… хочет от вас, наконец, быть удостоенным теоретического рассмотрениями вы должны ему посвятить главу в тех великих эстетических системах, в которых от резных ножек столов и до искусства причесок сказано так много и ничего не упоминается о фильме. Как презренный плебей, лишенный прав, стоит фильм перед вашим эстетическим парламентом и требует впустить себя в освещенные хоромы теорий “Видимый человек”».

Буржуазна наука не забарилася відповісти Балашеві. Маємо ряд праць буржуазних кінознавців, що дають теоретичне уґрунтування кіна, як одного із знарядь класового панування буржуазії в галузі ідеології, ствердження системи капіталістичної експлуатації. Цебто маємо викристалізовану клясово-буржуазну теорію, здебільніого, прикриту, завуальовану формалістичним серпанком. (Таке маскування характерне для формалістичних теорій зокрема в кіні).

В українському кінознавстві буржуазно-формалістична теорія розгалужується на такі три течії: 1) «витримано»-формалістична — типу Шкловського. В систематизованому вигляді маємо її в книзі Лядова «Сценарій». Досить «ортодоксально» з погляду форма-клізму виглядають також і вправи Г. Майфета[179] в «Молоднякові». 2) Роботи Л. Скрипника, Озерова, взагалі статті «Нової Генерації», що становлять форсоцівську течію кіно-формалізму, і нарешті. 3) група естетського формалізму: Савченко, Бажан та інш., що, як і форсоци, не цураються й марксистської фразеології. (Остаточно, ця група збанкрутувала після обговорення Довженкового фільму «Земля», де обидва названі критики всупереч критиці марксистській стали на безоглядно-апологетичні иозиції Щодо «Землі»).

179. *Майфет Григорій Йосипович* (1903–1975) — український письменник, літературознавець, перекладач, зокрема досліджував проблеми перекладознавства. Був репресований. — *Прим. упор.*

Праці Лядова, Скрипника, Савченка, Бажана, власне, становлять фронт буржуазного кінознавства і, як на сьогоднішній стан кінознавства марксистського, що його можна назвати еімбріональним, особливо шкідливі. В нашій пресі ці теоретики й на сьогодні посідають досить міцні позиції — і не зазнали ще належної розтрощувальної критики. З наших бойових марксистських органів більш-менш уважно ставилась до питань кіна лише «Критика», але й ті статті, що друкувалися в ній трактували питання переважно організаційновиробничі, обминаючи методологічні проблеми кінознавства. Переважна кількість масово-популярної бібліотеки «Укртеакіновидав'у» методологічно рівняється на згаданих теоретиків кіно-формалізму. Та й періодичні наші кіно-видання, приміром, журнал «Кіно» аж до останнього часу були в руках тих таки формалістів, що й на сьогодні ще часто, еак би мовити, задають тон (див., наприклад, вступне слово до дискусії про творчу методу кіна Я. Савченка і тези доповіді М. Бажана в № 6 «Кіна» 1931 р.).

* * *

Почнімо наш розгляд з напрямку, що його можна кваліфікувати як чистий рафінований формалізм, як безпосереднє застосування до кіна формалістичної теорії літератури (до прямих посилань на «Теорію літератури» Томашевського, як на підручну книгу кіно-робітника, включно). Зразок — перший розділ книжке Лядова «Сценарій» під назвою «Поетика фільму». Для кожног теоретика, дослідника важить, передусім, визначити предмет дослідження. З визначення об'єкту кіно-теорії фільму й розпочинає М. Лядов свою «Поетику».

«Фільм — мистецький твір, що через деякі свої властивості набуває остаточної споживчої вартости, лише в наслідок роботи над ним не одиниці художника, а цілого колективу, й то лише після низки певних механічних процесів». (7 стор.)

Таке визначення фільму кладе автор в основу всієї дальшої аналізи. Зайва річ доводити безплідність, вбогість, буржуазний техніцизм цього визначення. Для Лядова (а значить для художнього відділу ВУФКУ, що редагував й апробував цю книжку), кіно-фільм є не що інше, як результат «низки механічних процесів» — та й усього. Для Лядова — фільм «продукт споживаний», а не знаряддя клясово-ідеологічного впливу. Нідочого, звичайно, ота вказівка на колективність, бо вона нічого не дає для визначення специфічности кіна; згадаймо хочби театр — мистецтво не менш колективне (маємо на увазі саме процес «творения»).

«Сценаріст, пише далі М. Лядов, — відбирає факти й ліпить за допомогою художньої вигадки (!) моделі явищ, що трапляються в житті. Відбирає він їх за ознакою подібности а бо одноцільности матеріялу»[180].

Марксо-ленінське мистецтвознавство визначає, дійсність, яка кладеться в основу мистецького твору, відповідно трансформується зовсім не «художньою вигадкою», а світоглядом, ідеологією клясового суб'єкта. Отже й сама «художня вигадка», бувши клясово-зумовлена, грає в цьому процесі похідну «службову ролю». Лядову це, очевидно, не відомо. Разом із тим Лядов це згадує нічого про справжнього організатора мистецького твору — ідею, а обмежується апеляцією до «матеріялу» та його досить широких і невизначених властивостей «подібности» та «одноцільности».

Книжка Лядова безоглядно орієнтує читача (передусім сценариста) на буржуазне кіно, як довершений зразок кіномистецтва. Посилаючись на буржуазних теоретиків, автор навчає сценариста наслідувати буржуазні фільми найреакційнійшого ґатунку. Для автора варті

180. Підкреслення скрізь моє — Ів. Юрч.

наслідування радянського сценариста і типова салонна комедія «Шлюбне коло»[181], і «Весела канарка»[182] Кулешова (фільм радянський лише номінально, а за визначенням марксистської критики — одверто буржуазний), і міщанська драма «Вар'єте» і «Хмародряп» Сесіль-де-Міля[183], фільм, що його коротко можна охарактеризувати як дякування американської дійсности, і навіть «Нащадки піратів».

Щож саме радить узяти Лядов у буржуазного кіна? Як його використовувати? Обмежимось хоч би таким показовим прикладом з фільму «Весела канарка»: автор рекомендує до уваги молодого сценариста, оте відоме передягання революціонерів у князів і контр-розвідчиків і навпаки, цебто засіб, що так лоскотав нерви обивателеві і одночасно дискредитував (в міру можливости, звичайно) справжніх революціонерів. Наклепницький буржуазний фільм, захопив Лядова тим самим, чим Захоплювався і кіно-обиватель. Ось ірбличчя цього «зразкового» кіносценариста,

Ця орієнтація на Кулешова надто симптоматична в книзі Лядова. Що ж являє собою Кулешов, як кіномитець? Відповідь: на протязі останнього часу Кулешов створив «Веселу канарку» (буржуазнии фільм), «По закону» (фільм заборонений з ідеологічних міркувань), «Ваша знайома» (що його доля, здається, подібна до попереднього).

М. Лядом орієнтується не лише на практику буржуазного кіна: З величезним пієтетом він цитує… того ж таки Кулешова, що в теорії кіна виступив, як формаліст, угрунтовуючи свою практику. В книзі, яку так захоплено, цитує Лядов, Кулешов проголосив таке гасло:

«Не так важно содержание кусков само по себе, Как важко соединение двух кусков равных содержаний и способы их соедиаекнн и чередования» (16 стор.).

Отже, Кулешов ідеолог і практик буржуазного кіна в Радсоюзі. Лядов його популяризатор і в українському кіні.

Для характеристики творчих настановлень авторових цікаво відзначити, що він, рекомендуючи сценаристам вчитись і в радянських письменників, за взірець для цієї учоби висуває… «Братья» К. Федіна.

Центральне місце книжки — це розділ, де автор накреслює найважливіші, найактуальніші проблеми, що їх треба поставити «в центр уваги радянських сценаристів». Даремно було б чекати, що автор поставить як найактуальнішу проблему — ударника, центральної постаті нашої доби — і т. д. М. Лядов формулює свої думки й поради молодим сценаристам з достатньою ясністю:

«Проблема просто людини мусить стати в центрі уваги радянських сценаристів» (24 стор.).

Ці настановлення подаються курсивом. Це квінтесенція з «основ кіно-драматургії» Лядова (такий підзаголовок має ця книжка).

Конкретизацію цих творчих настановлень маємо в книзі Лядова на тій же сторінці. Як виявляється, радянське кіно — щасливе тим, що має вже готові взірці фільмів, вартих наслідування. Міщанська драма «Вар'єте», акробат Босс, що вбиває соперника, — ось де коло «центральних» проблем, за автором, ось де він знайшов «просто людину» (цебто позаклясову людину).

«Глядачівські симпатії, — пише Лядов, — залишаються на боці Босса ї з першому і в другому разі, й навіть тоді, коли він проливав кров супротивника, Босс не герой і не лиходій, Босс просто людина» (24 стор.),

181. «Шлюбне коло» (The Marriage Circle, 1924, реж. Е. Любич). — *Прим. упор.*

182. «Весела канарка» (1928, реж. Л. Кулешов). — *Прим. упор.*

183. *Де Мілль Сесіль Блаунт (DeMille Cecil Blount)* (1881–1959) — американський кінорежисер та продюсер. Л-т пр. «Оскар» за ф. «Найбільше шоу на землі» (1952). — *Прим. упор.*

Між іншим дослівно те саме говорив, свого часу, Чарлі Чаплін на прем'єрі свого фільму «Парижанка» в Америці. «Шановні громадяне, — говорив Чаплін, — на світі живуть не лише герої та негідники, а ще й просто люди».

Отже М. Лядову ніякого діла нема ні до героїв п'ятирічки, ентузіястів соціялістичного будівництва, ні до клясових ворогів із СВУ, Промпартії, меншовицького центру — до загостреної клясо-вої боротьби, що нині точиться взагалі. Він за «просто людину». Це є одверта клясова ворожа концепція, що її сьогоднішня функція — особливо реакційна.

Підносячи «Вар'єте», як зразок фільму, де правильно вмотивовано зв'язки поміж дієвими особами, автор пише:

«На ґрунті близькости поміж персонажами, звичайно, й виникають якісь те суперечки, що дають підстави для якоїсь інтриги» (27 стор.).

Ця думка, як відомо, належить не Лядову, а Арістотелеві, що далеко раніше від Лядова навчав не сценаристів, а молодих авторів взагалі:

«Когда подобное приключение происходит между,людьми, связанными родством, дружбой, взаимными выгодами, то такое положение может служить основанием к трагедии».

В даному разі треба підкреслити не момент запозичення (Арістотелеві положення зустрічаються досить часто в книжках формалістів, напр., у Шкловського), а насамперед клясовий зміст, клясову функцію подібних «мотивувань». Як відомо, буржуазний театр довгий час використовував догматизм Арістотеля, щоб лтими «різними» сімейними конфліктами, «боротьбою» тощо, підійти соціальні конфлікти, клясову боротьбу й критику. Цю саме підміну й пропонує Лядов.

Що є показове для кіно-формалістів типу Шкловського — Лядова? Насамперед те, що їхня теорія сходить до «техніки», до «морфології» фільму. Ігноруючи зміст, світогляд, заглиблюючись у різні «закони» кіна (вигадані головно від Шкловського), досліджуючи нібито «чисту» форму, обминаючи проблкми творчої методи діялектичного матерялізму, формалізм тим самим: накидає радянському кінові ідеалістичну творчу методу, буржуазний зміст, з ідеалами «просто людини», з заміною клясової боротьби різного ґатунку «сімейними конфліктами», «зв'язками». В практиці це — орієнтування на «Вар'єте» і «Веселу канарку», що їх соціяльна функція явно ворожа. Під заслоною різних розмов про «специфікуми» тут пропонується клясовий бурґфріден у кіні.

Епізодичні виступи в питаннях кіна, що їх ми мали свого часу в журналі «Нова ґенерація» (так само, як і виступи теоретиків цього напряму по інших виданнях), слід характеризувати, як «ліву» модифікацію формалізму. Проголошуючі іноді «ультра-революційніші» гасла в кіні, ці автори теоретично виростають з праць Шкловського, що вміло «комбінував» «ліві» настановлення з типовим: формалізмом.

Розділ про монтаж у книзі Леонида Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіна» (що становить, власне, нариси операторської техніки) починається так:

«Цей розділ я присвячую питанню, що його я вважаю за основне в мистецтві кіна. Основним для утворення самих зорових атракціонів в мистецтво формальної композиції кадру. Основним для утворення всього фільму є мистецтво монтажу» (стор. 65).

Для марксиста монтаж, попри його велике значення в фільмі є всеж категорія залежна щодо змісту фільму, зумовлена ним, «Мистецтво монтажу» класти може в основу лише той, хто визнає пріоритет «форми над змістом». А що Л. Скрипник і поза всяким «монтажем» виходить від форми, як від основного в мистецтві, підтвержується ще й іншими йрго роботами й окремими виступами в питанні кіна, і багатьма висловлюваннями з тих таки його «Нарисів»:

«Мистецтво майбутнього — пише Л. Скрипник, — мистацтв» атракціонів — і кіно є найтиповіше мистецтво атракціонів».

З цього погляду однакову рацію мають і ліво-буржуазні французькі кінематографісти (так зван. «Аванґард»), утворюючи «комбінацію зорових атракціонів» «належним чином організованих» наші радянські революційні режисери Айзенштейн і Пудовкін, що їх творчу методу Л. Скрипник визначає як «монтаж атракціонів», оцінюючи своє власне визначення, як «надзвичайно вдале» (18 стор.).

Далеко пізніше Стаття іншого теоретика «Нової ґенерації» — «Психологічне кіно-мистецтво» Ол. Озерова, так само, як і стаття цього ж автора про «Неігровий фільм», яскраво показують найприкметніші сторони цієї еклектичної методології.

Виступаючи проти так зв. «психологічного» фільму (фільми Стабового, Радиша, Соловйова й інш.), Ол. Озеров «дескруктує їх в ім'я фільму функціонального», цебто кінематографії Вертова. Виходячи з «літфронтовських настановлень», критик проголошує війну всякому психологізмові. В наслідок цього революційний фільм Стабового «Два дні» один з найсильніших із продукції ВУФКУ, попадає в один ряд з націоналістичним «Тобі дарую» «Експонат з паноптикуму», саме через психологізм, такий ненависний авторові.

В чому ж вбачає критик причини появи фільмів, ворожих нам ідеологічно? Свій засуд «П’ятьох наречених» (фільм, що неправильно трактує національне питання) Ол. Озеров коментує так:

«Треба лише пошкодувати, що невірно взятий художній стиль на цей раз рішуче зіпсував фільм».

Отже замість засудити буржуазне трактування проблеми, ворожу концепцію авторів фільму (в даному разі насамперед сценариста Мар’яна, що його настановлень не переборов і режисер Ол. Озеров) за винуватця подібних ідеологічних проривів вважає… психологічний реалізм, стиль. Ідеологічна доля, так би мовити, кожного фільму залежить, за Ол. Озеровим, від того, чи «вірно взятий стиль». В такому трактуванню категорія стилю трактується, як щось неорганічне світоглядові: стиль можна «взяти», а можна й відкинути.

До речі, ніякого іншого «стилю» автор, щоб допомогти кінові, не висуває. Пояснюється це тим, що автор, обстрілюючи «психологічний реалізм», як головне зло, виходить з позицій кол. «Літфронту», цього бльоку право-«лівацьких» капітулянтів і, звичайно, до принципової височини цього питання, до проблеми творчої методи пролетарського кіна піднестись неспроможний.

Тільки цією еклектичною методологією і можна пояснити той факт, що критик, так вільно розправившись з «психологичним реалізмом», «живою людиною» не в силі ясно скваліфікувати твори Вертова та відповісти на питання, чи є це фільми пролетарського режисера, чи ні? Тим часом марксистська критика давно вже визначила «соціологічний еквівалент» творчости Вертова. Про Вертова, як про пролетарського митця, не може бути й мови. Найкращий доказ цього його останні фільми «Лудина з кіноапаратом» та «Симфонія Донбасу». Бо чи може бути пролетарським режимер, що за реконструтивної доби вправляється в «невтральних експериментах» — поетизуванні машин, голому техницизмі, не показзуючи на кого працює машина, хто нею керує… Саме цього останнього й не показує Вертов, «не запроваджуючи, як пише сам Ол. Озеров ніякого ідеологічного керунку для вірного сприймання того, чи того кадру[184]. Так й сам Ол. Озеров говорить про «безпартійний» техницизм кінокі (та їх вождя Вертова) і про відсутність в його фільмах людини, як активного фактора. Чи не досить цього для клясово-ідеологічної кваліфікації Вертова.

Цей нібито критичний підхід авторів до Вертова є лише позірний; — це добре видно з того, як критик оцінив «Шкляне око» — фільм, зроблений за рецептам «Лефу» з настановленням

184. «Ж. і Рев», № 4, 1930. Ол. Озеров «Про неігровий фільм», стор. 55.

на дискредитацію фільму художнього, ігрового взагалі. «Шкляне око» —войовничий виступ кіно-фактажистів за ліквідацію художнього фільму, отже об'єктивно виступ проти пролетарського мистецтва.

Подібні «ліві» теорії давно відкинуло марксистське мистецтво-знавство. Проте в Ол. Озерова читаємо зовсім інше:

«Фільм “Шкляне око” робили люди близькі до кол. руського Лефа; отже, вони багато чули (!) про закон діялектичної зміни жанрів і т. д. і т. д. Через це — фільм “Шкляне око” став фільмом програмовим і кожний кадр у нього посів своє місце в фаланзі аргументів проти ігрового фільму й за фільм неігровий» (151 стор., підкреслення авторове).

Так давно розбиті в літературознавстві «ліві» форсоцівські теорійки перекочовують до інших мистецтв, намагаючись хоч тут дати реванш марксистській критиці.

Я. Савченко та М. Бажан в кіно-критиці, як це виявилося найяскравіше під час обговорення Довженкової «Землі», посідають позицію суттю формалістичну. Цей формалізм їхній, одмінно від «чистого» формалізму Лядова чи Майфета, має присмак естетства біологізму, маскованих іноді «марксистськими» фразами.

Я. Савченко свого часу друкував статті в питаннях кіна в «Критиці», підробляючись під марксизм. Дискусія про «Землю» остаточно зняла цю «марксистську» вуаль з формалістичного біологічної позиції методології названого кіно-критика.

Вже у зв'язку з оцінкою «Звенигори» Савченко багато наговорив про «бурхливий екстаз» режисера, про те, що у фільмі звучить велика «Симфонія мускулатур», про надзвичайні «картини побуту у велично-епічних ритмічних плянах, залитих повітрям і сонцем» і т. д. Соціологічний еквівалент цього Довженкового фільму Савченко визначає так:

«Довженко, як режисер, найпоступовіщий, найтемпераментніший, найглибший».

Коли не брати серйозно отого ліберального визначення революційности, як «поступовости», матимемо позаклясову характеристику Довженка, яка годиться для першого-ліпшого буржуазного режисера.

Брошура Я. Савченка «Народження українського радянського, кіна» є збірка статтей про Довженка, писаних у різні часи у зв'язку з появою кожного нового його фільму. Визначаючи методологічно кожний новий етап режисера, ця критика мусіла застерігати його від дальніших можливих помилок, що вже в перших фільмах окреслювалися, як тенденції. Савченкова критика відограла зовсім іншу ролю.

Відомо, приміром, що «Звенигора», діставши блискучу оцінку від кіно-спеціялістів, одночасно пройшла повз пролетарського масового глядача. Формалістичні виверти й символістичні пересади, зайве експериментаторство зробили цей фільм майже неприступним для широких мас. Цього не може замовчати й Савченко. Але в його статті про «Арсенал» маємо спробу дати «своєрідне» пояснення вельми «неприємного» факту.

Як відомо, партія дала досить чітке настановлення щодо різних течій, творчих шукань, експериментів у кінематографії. Сформульовано це настановлення ясно. Всі напрямки режисури, творці фільму, експериментуючи, мусять мати перед собою завдання: «дати форму зрозумілу мільйонам». Я. Савченко це настановлення відкидає. За Савченком у тому, що «Звенигора» не мала успіху — винен не режисер, а «пролетарський глядач, що не доріс до “Звенигори”». Хід думок і аргументація у Савченка виглядають так:

1. «Справжній робітничий глядач у своїй масі не брав участи в критичному цінуванні “Звенигори”».

2. «Ми його думку ототожнили з думкою радянського службовця, російкого інтеліґента (цікаво, як сприйняв її український інтелігент, коли Савченко на такі соціяльні категорії поділяв глядачів), а почасти навіть із думками споживача-обивателя».

3. «Її («Звенигору» — Ів. Юрч.) важко було сприйняти широкому глядачеві з невеликою кінематографічною культурою» (12–13 стор.).

До речі, слід згадати, що цей останній закид у «некультурности» пролетарський глядач чує не вперше. Це випробуваний «аргумент» буржуазно-естетської критики. Між іншим, таким же способом В. Хмурий захіщає «малахіянські» експерименти «Березоля», стверджуючи і на сьогодні, що до «Народнього Малахія» пролетарський глядач ще не доріс. (Аналогію проводимо поміж критиками, а не поміж самими мистецькими фактами).

Вивершується ця «побудова» Я. Савченка такими принагідними міркуваннями й узагальненнями:

«Те, що в мистецтві важко сприймається, часто дістав неґативної оцінки… логічна зрозумілість якогось фільму, легке сприймання його тематично-сюжетних ходів не завжди свідчать про добрі властивості такої картини» (12 стор.).

Загалом кажучи, це прописні істини. Але Я. Савченко скеровує всю свою аргументацію саме проти відомого партійного настановлення. Адже мова про конкретний факт несприйняття відомого фільму від широких кіл масового глядача і саме через оте зайве експериментаторство, замість застерегти режисера від цього шляху відходу від мас, Я. Савченко сам наштовхує його на цей шлях, навчаючи його погордливо ставитись до пролетарського глядача, нехтувати його інтереси…

Для Я. Савченка мистецтво лежить взагалі поза можливостями пізнання:

«Саме тут повстала символіка вищого соціального сенсу. Обґрунтування її поза можливостями логіки. Емоційне сприймання глядачеве, не апелюючи до логіки, дає позитивну реакцію. Реакція потвердження (39 стор.).

Як визнає В.І. Ленін — «Логика есть учение не о внешних формах мышления, а о законах развития “всех материальных, духовных и природных вещей” т.-е. развитие всего конкретного содержания мира и познания его, т.-е. итог, сума, вывод и форма познания мира» (Ленін, IX зб., стор. 23).

Зрозуміло, що, відмовившись від цієї логіки, від матеріядістичної діялектики, пізнати хоча б, скажімо, ту ж таки символіку «Землі» не можливо. Від критиків, що їм «логіка зрадила» (так Савченко говорить про себе на 33 стор.), цього й не можна сподіватися. Можна почути натомість хіба отакі екстатичні висловлювання:

«Звідци росте грандіозна пісня біологічної плодючости» (32 стор.).

«Соками, буйними випарами пристрастної сили дихає “Земля”» (33 ст.)

Тема плодючости підноситься до біологічної екстатичносі. Земля починає пахнути непереможно й п’яно. Нечуваних розмірів гарбузи, дині, яблука й кавуни, тучний дощ над ними — утворюють враження шаленого буяння, проросту й пристрастного запліднення. На цей раз Довженко кинув потоки сонця, сконцентровану й напружену емоцію біологічного переживання світа і гостре пронизливе почуття матері й речевости» (40 стор.).

Біологічне філософування Довженка, (соціяльну короткозорість, що висунула на передній плян клясової боротьби «нечуваних розмірів гарбузи й дині», — найкраще схарактеризував не сам Савченко, а інший споріднений критик:

«Жито й небо. Дівчина й соняшник і більш нічого. Основа фактура картини земля й небо. Так надходить зрілість».

Н. Ушаков[185], переспівуючи Савченка, дав стилішу за нього формулу всієї «Землі». Дійсно: дівчина й сояшник «і більш нічого».

За «Землю» Довженкові видають «атестат на зріліст». Цей атестат видається з рук антимарксистської критики за фільм, де соціяльне зняте біологічним. Засоби цієї критики: «перше враження й експансивне хвилювання» (вислів Савченка). Настановлення: проти марксизму, проти логіки, проти діялектичного матеріялізму.

Антимарксистська критика найбільш активізувалась саме навколо останнього, найслабкішого фільму Довженка «Землі». Ця апологетична, формально-естетська критика бере під захист, виписує на своєму прапорі саме те з Довженкової творчости, що критика марксистська кваліфікувала, як ідеологічний прорив. На доповіді в Комакадемії т. Коваленко так характеризував творчість Довженка:

«О. Довженко… поєднує формальну майстерність, зокрема формалістичне з еклектичним у творчій методі з буржуазним біологізмом, з присмаком буржуазного націоналізму в ідеології. Пригадаймо його, фільм "Земля", де поетизується українську плодотворну землю, як якийсь одвічно-біологічний початок життя, де клясову боротьбу зводиться теж до біології, що, мовляв, забили одного, родився інший, так вмирав дід і народжується онук, або правнук.

Клясові моменти підкоряються біологічним і цим самим пом'якшується клясову боротьбу. Замість клясової ненависти до ворога ми бачимо деяке і "замирення духа"… Таке намагання підмінити клясову категорію біологічною є слабке місце Довженка»[186].

М. Бажан свій «нарис про митця»[187] починає з такого «акорду», що його не можна інакше кваліфікувати як вияв націоналістичної пихи:

«Шедеври з могутнім, широким, інтернаціональним (!) змістом й ідеєю, та разом із тим і глибоко національні, (не випадково не сказано «формою» — Ів. Ю.) протяом якихось п'яти від сили вже шости років, Радянська Україна спромоглася витворити такі скарби культурні на ділянці кінематографії, що багато народів з далеко багатішою з далеко старішою культурою своєю про них і мріяти не можуть» (8 стор.).

В чому справа? — запитає читач. Може автор має на увазі виключно становище й перспективи радянського мистецтва, порівняно з буржуазними країнами. Але, перечитавши нарис, переконуємося, що справа не в цих виключно сприятливих умовах, які створила диктатура пролетаріяту, а в особі режисера Довженку:

«Література, музика ще не спромоглися створити справжньої правдивої та могутньої поеми… фільмар спромігся це зробити»,

Чому ж фільмар спромігся на таку поему? Відкіля у Довженки світогляд, мислення, смак, певний стиль художника? Виявляється, що все це Довженко взяв у берлінських ателье:

«Робота в художніх ателье Берліну не пройшла марно. Не тільки в малярській роботі О. Довженка міцно позначилися пильні й, уперті студії його в німецьких митців, але й у кіно він приніс із собою сталу художню культуру, смак, що зріс на студіях отих, і на тому вченні, певний стиль художника й навіть, мишлення маляра-станковіста».

Виходить, що смак зумовлюється, зростає на студіях і вченні, мислення художника виробляється в берлінських ательє і т. д. Перед нами типова формалістична теорія.

Бажанова характеристика Довженка нічим не відрізняється від Савченкової:

«Справжня містецька темпераментність (явище досить рідке в кіні), лірична чутливість, той творчий неспокій, що й творить мистецтво — є ознаками цього молодого фільмаря» (14 стор.).

185. Н. Ушаков — «Три оператори». Укртеакіновидавн (стор. 14).

186. «Молодняк» № 6/7, 1931, стор. 154.

187. М. Бажан. О. Довженко, 1930 р.

Тут та ж сама аполітичність, апеляція до темпераменту, чутливости, неспокою, цебто «позаклясових» моментів, що затушковують клясову боротьбу.

Останнє узагальнення інтуїтивистського характеру (мистецтво-твориться творчим «неспокоєм»), що вказує на Бажанове розуміння природи мистецтва, викриває ідеалістичну суть, підгрунтя Бажанівського нарису. Спроба пояснити «діялектично» біологізм «Землі» є не що інше, як звичайний опортунізм у критиці.

«Ставлення до смерти старих світів теж має в митця свою діялектику. Діялектика ця клясово виправдана і вірна. Не все старе, що вмирає, пролетаріят ненавидить, дещо він просто жаліє. Це старе не вміло, а то й не могло дорости до смерти борця і бойця… Хай же тихо вмирає. Не сподіваючись на ридання, але й не чекаючи на зганьблення» (31 стор.).

Ясно, що за доби загостреної клясової боротьби підмінювати «новим» і «старим» клясово ворожі табори може лише реакційний теоретик, що жаліє за «старим», прикриваючись іменем пролетаріяту. Не випадково ж для М. Бажана «Звенигора», як і вся творчість Довженка, передусім творчість «нації», «національна» і т. д.

«Звенигора» є глибоко національним фільмом, фільмом нації, що відроджується, фільмом нації, що будує соціялізм.

Так писав М. Бажан у Вуфківському збірникові статтей про «Звенигору». Бажан Не турбується за пролетарське мистецтво. Націоналістичні тенденції доводять Бажана до того, що соціялізм будує наці я, а не пролетаріят вкупі з бідняцько-колгоспним селянством; нація; а не 150 народностей СРСР в тім числі й національності, що населяють УСРР.

Отже, характеристичні для цієї групи теоретиків і критиків риси є формалізм, естетизм, біологізм. Інтуїтивізм і формалізм — їх теоретичні засади. Націоналізм, «аполітичність» — ось їхні політичні тенденції в кіно-критиці.

Характеристичне є те, що формалісти, будуючи часто свої теорії на різних «специфічних законах» кіна (напр. Лядов) зовсім іґнорують питання світогляду, ідеології, боротьби за творчу методу пролетарського кіна. Засиллям цієї групи на кіно-критичному фронті певною мірою пояснюється той факт, що кінознавство на Україні лише береться до розроблення творчих проблем, до початків дискусії про творчу методу пролбтарсівйого кіна.

Ясна річ, ця формалістична група органічно неспроможна правильно поставити питання боротьби за творчу методу діялектичного матеріялізму в кіні. Найкращий показ цієї неспроможности є тези М. Бажана «Творчі методи українського радянського кіномистецтва», вміщені в № 6 журналу «Кіно» за цей рік. Ці тези виявляють ще повніше антимарксистську позицію М. Бажана. В тезах немає основного — боротьби за творчу методу пролетарського кіна, марксистської аналізи, з цього погляду, українфільмівської продукції, немає хоча б схематичного (тезисного) викладу принципів діялектичного матеріялізму та його категорій в застосуванні до кіна, не виявлено зовсім діялектики кіно-мистецтва. Натомість маємо аполітизм, опортунізм і апологію «емоційної творчої методи» Довженка, що, мовляв, «Землею» став на вищий стан. Всупереч марксистській критиці Бажан доводить, що:

«Складність ідейного побудування “Землі” свідчить, що механізм (отже схематизм) та повзучий наївний реалізм однаково ворожій творчій методі О. Довженка“.

Далі говориться про Довженка, що він —

«є найскладнішою творчою постаттю українського радянського кіна; його складна й часто противорічива творча метода, не гублячи своєї багатогранности й складности мусять перейти до діялектичної едности, до монізму пролетарської творчої методи. Досягнення О. Довженка — це вже великою мірою є здобутки українського пролетарського кіна».

Далі автор говорить про Довженкову емоцію «виразно клясово-політичну», що зростала на ґрунті «формованого матеріялістичного світогляду», іншим словами кажучи, Бажан ретельно замазує ідеологічні прориви в Довженка, не викриває його помилок і зривів біологічно-націоналістичного порядку, що пояснюється тиском ворожої ідеології на революційне кіно.

З цих тез М. Бажана можемо вивести, що й сама доповідь його не могла задовольнити вимог марксистської кіно-критики. С. Желович в № 78 «Кіно» (за цей рік) так характеризує цю доповідь:

«Доповідь, що має характер аполітичний, неодмінне випливає з відриву від поточних клясово-політичних проблем та завдань… Хіба не стверджується зайвий раз аполітичність настановлень Бажана, його ігноруванням основної помилки фільму «Гегемон»? Боротьба робітничої кляси за високі темпи, за «Гегемоном», відбувається без жодного керівництва та впливу партії. М. Бажан розібрав усі стилеві та жанрові особливості «Гегемона», але пройшов повз цю основну політичну помилку фільму, не помітивши її».

Так само говориться в статті й про те, що Бажан —

«не поставив чітко й ясно питання про виразні буржуазні явища в кіні, про клясово-ворожі напрямки, не сказав про головного ворога праворуч…»

(«Про теоретичний диспут у кіні»).

Творча дискусія в кіні, особливо яскраво виявила банкрутство буржуазної методології в кіні, викрила її справжній клясовий зміст і методологічну імпотентність. Але остаточного розгрому буржуазних теорій у кіні ми ще не маємо. Вони даються взнаки в журналі «Кіно», де головні теоретики й критики є ті ж Савченко й Бажан; буржуазні теорії просочуються і в популярну літературу (прикладом, згадана брошура Н. Ушакова); нарешті ця теорія великою мірою впливає й на кіно-практику, де багато згаданих теоретиків і нині посідають командні пости, намагаються її «орієнтувати» в свій бік.

Боротьба за марксо-ленінську теорію в кіні є невідкладне, одно з найактуальніших завдань ідеологічного фронту. Це сигналізувала й художня політрада київської кіно-фабрики, звернувшись з одвертим листом до відповідних органів, в тім числі й до Українського Інституту Марксизму-Ленінізму.

«За допомогою марксо-ленінської теорії — читаємо в цьому листі — ми переборемо дрібнобуржуазні, перекручування в практиці Радянського кіно-мистецтва».

Ще раніше невідкладну потребу в цій боротьбі сигналізувала РАПП, вказавши на той факт, що різні клясово-ворожі теорії і сили, після повного розгрому в літературі, переходять до інших мистецтв, активізуються там, де марксо-ленінська критика ще не завоювала головних позицій, де є ще можливість пропагувати буржуазні погляди. На сьогодні таке явище ми спостерігаємо передусім у кіні.

Наше найактуальніше завдання — розбити й добити клясового ворога на кінознавчо-теоретичному фронті, викрити й перебороти формалістичну еклектику, творити й підносити на вищий ступінь марксо-ленінське кінознавство, як теоретичну основу пролетарського кіна.

Критика. 1931. № 10(45). Жовтень. С. 116–129.

М. Бажан

МІСІОНЕРИ «ЧИСТОГО» КІНА

Проблема творчої методи в українському радянському кіно-мистецтві має своєю вирішальною ланкою проблему образу в його зв'язку з ідеєю та темою художнього фільму. Лише проблема образу розрізняє художні й нехудожні ділянки нашого кіна. Існують теорії, наче б то самий спосіб фільмування — ігровий чи неігровий — визначає собою образовість чи необразовість того чи іншого явища в кіні. Це, безумовно, невірно. Неігровим способом так само можна створити образ, як елемент пізнання, відтворення й перетворення об'єктивної дійсности, отже неігровий спосіб може входити до практики кіна так само, як ігровий спосіб може слугувати для створення фільму шкільно-виховного, наукового тощо. Лише тоді, коли спосіб створює не образ, а силогізм, поняття — повстає різниця, повстає визначення художности чи науковости того чи іншого фільму. Але дими теоріями не обмежуються формалістичні трактування проблеми творчої методи в кіно-мистецтві. Ціла велика школа в кіні — школа так званого «кінооківства» (Д. Вертов, М. Кауфман, Б. Цейтлін[188] тощо) — постає проти образовости в кіні, підносячи факт замість образу, ведучи цим фактично атаку проти пролетарського кіно-мистецтва. Вони апологують і фетишизують неігровий спосіб, трактуючи його, як свою творчу методу, яка заперечує образ в ім'я факту. Цим самим вони перегукуються, лише до виразної системи свої погляди доводячи, з теоріями про ігровий спосіб, як єдиний спосіб художньої кінематографії, та неігровізм, як єдиний спосіб нехудожніх ділянок кіна.

Отже в радянському кіні ще й досі проблема творчої методи, що мусить вирости з марксівського світогляду творця, дуже часто підмінюється проблемою ігрової та неігрової кінематографії. Тому причиною є в певній мірі галасливі заяви кінооків та недостатність марксівської кіно-критики. Пролетарська література вже викрила дрібнобуржуазну, механічну, пролеткультівську суть теорії фактографії, лефівства, що їх положення випливають з чужого пролетаріятові світогляду, відбиваючи ідеологію науково-технічної інтелігенції та настрої певної частини дрібної «радикальної» буржуазії. Отже боротьба проти цих теорій є боротьбою проти чужого творчого світогляду за пролетарську творчу методу в літературі. В кіні, через брак марксівської кіно-критики, через значні попутницькі кадри кінематографічних діячів, ці теорії ніякою мірою ще не розкриті, ці теорії ще й досі наснажують творчість багатьох майстрів радянського кіна. І особливо великою мірою вони розцвіли в українській радянській кінематографії, де скупчилися основні сили кінооківської школи, де особливо широко розгорнулася їхня діяльність. Проблема неігровізму, як творчої методи, й проклямування цієї творчої методи, як справжньої та єдиної методи пролетарської кінематографії, являється намаганням цих представників богданівсько-махістської філософії, яка зазнала поразки вже на всіх інших ділянках мистецтва, здобути свій

188. *Цейтлін Борис Борисович* (1896 – після 1960) — оператор. У 1927–1937 — опер. Київської к/фабр, Московської ст. кінохроніки. У 1937 — засуджений з поразкою в правах на три роки. Після відбування покарання засуджені разом з ним А. Кричевський і В. Іоселевіч продовжили роботу в кінохроніці. Після 1945 до початку 1960-х — працював на к/ст в Іркутську, Новосибірську, Омську. Потім, за деякими даними, міг працювати на к/ст «Моснаучфільм». У 1949 — був засуджений на п'ять років тюремного ув'язнення за офіційним формулюванням, за утримання притону та розбещення неповнолітніх. — *Прим. упор.*

реванш в галузі кінематографії. Треба одверто сказати, що вони не зазнали в галузі кіна тої рішучої відсічи, того рішучого розкриття всієї ворожої для пролетаріяту їхньої філософії, як це сталося в галузі літератури. Проте в боротьбі проти неігровізму, як творчої методи, неможна захоплюватись і переходити до апологування лише ігрових моментів, бо це значило б тоді підпадати під традиції так само буржуазного розуміння, під традиції апологування лише художньої частини кінематографії, під традиції трактування її, як розваги та гри, забуваючи про науково-дослідчу, шкільно-виховну, аґітпропівську частину продукції нашого кіна. Так само, як пролетарська література не відкидає такого жанру, як от нарис, документальне оповідання чи повість, виробничий роман, документально-біографічна та авто-біографічна повість, а бореться лише проти формалістичного фетишизування цих жанрів, яке спричиняється, кінець кінцем, до ворожої пролетаріяту концепції про відмирання в мистецтві цієї специфічної форми клясової ідеології, так і пролетарське кіно не відкидає жанрів, де б превалювали неігрові засоби, як от документальний фільм, виробничий фільм, пролетарське кіно не відкидає й неігрового матеріялу в своїх ігрових жанрах, борючись лише проти апологування неігровізму, як єдиної творчої методи, що тягне за собою, як побачимо далі, цілу систему ворожих пролетаріятові недіялектичних й антимарксівських поглядів, які створюють концепцію кінооківства, як концепцію, що базується на емпіріокритичній, богданівсько-махістській філософії, яка тягне наше кіно до ідеалізму, до реакції.

Апологія неігровізму в кінооків проходить із основного твердження про те, що людське око не може правдиво відбивати зовнішній світ, об'єктивну дійсність, бо ж йому, мовляв, властиві хаотичні нагромадження життєвих явищ та поступове забування зорових образів. Отже, мовляв, лише механічне око кіно-апарату точно виявляє та систематизує зорові враження, концентруючи, згущуючи ті життєві явища, що воно їх фіксує через об'єктив на плівку. В свому маніфесті «Переворот» кінооки заявляли: «мій шлях до створення свіжого сприймання світу. Ось я розшифрував по-новому невідомий вам світ». Кінооки не вірять в здібність людського сприймання відбивати об'єктивну реальність, вони, фетишизуючи науково-технічну основу кінематографії, переносять цю функцію на механічний кіно-апарат, цим самим наближаючись до емпіріокритичних тверджень про неможливість для нас пізнавати об'єктивну дійсність. Ці твердження ніякою мірою не заперечують фетишизування науково-технічної основи, так само, як і емпіріокритицизм в особі своїх представників Маха та Авенаріуса не відмовляється від здобутків науки та техніки. Кінооки стоять на цій емпіріокритичній основі своєї філософії, й звідси виростає й вся система тих поглядів кінооківства, яку вони проклямують, як систему пролетарської кінематографії. Нас не можуть заплутати ці програмові заяви кінооків про наукову та технічну основу їхньої творчости. Фетишизуючи цю основу, кінооки цим самим занедбують справжню реальну наукову основу пізнання світу, справжню реальну основу кінематографії, як спробу пізнання реальної дійсности. На цій зневірі в можливість людини пізнавати об'єктивний світ виростає й суб'єктивний сенсуалізм кінооків, який спричиняється до цілковитої деформації об'єктивної дійсности, який проголошує волю індивідуума відтворювати свої враження незалежно від об'єктивної дійсности, творити той новий світ, який кінооки звуть світом, створеним кінематографічно: «Я кінооко, я будівник, я посадив тебе сьогодні в створену від мене найдивнішу кімнату, що вона не існувала до цього моменту, що її я теж створив. У цій кімнаті 12 стінок, що їх я зафільмував у різних частинах світу. Я звільнив себе назавжди від нерухомости людської, я в безперервному русі». В цих своїх заявах вони говорять про абсолютно свободну волю творця творити свою нову художню дійсність. Вони відривають художній твір від об'єктивної дійсности та її законів, вони переходять на ідеалістичне розуміння художньої творчости, проклямуючи

волю людини відтворювати свої моментальні враження «нового світу», незалежно та ізольовано від світу об'єктивного. З цього самого ідеалістичного твердження кінооків, що лежить в основі всіх їх концепцій, випливає й пасивне ставлення суб'єкту до об'єкту, що він його сприймає. Боротьба за факти, й за «організацію не того, що знімають, а лише самої зйомки», боротьба проти свідомого втручання діяльності людини та свідомого добору від людини всіх тих фактів, які перед нею розгортаються в об'єктивній дійсності, боротьба за «чистоту факту», за фотографічність у мистецтві виростає на «реалізмі» всієї емпіріокритичної філософії кінооківства. Така апологія факту не може бути прийнятна для пролетарської творчої методи в мистецтві, бо вона розриває діялектичні взаємини між суб'єктом та об'єктом, бо вона розриває творчий акт клясового суб'єкту, клясового митця, фетишизуючи факт, не розуміючи взаємин між фактом та світоглядом творця. Кінооки не розуміють процесу повстання художнього образу на об'єктивній дійсності, вони прагнуть факти об'єктивної дійсности «пересадити» у свою творчість, хоч насправді ця «пересадка» завжди тягне за собою перекривлення цього факту, бо соціяльно зумовлений світогляд кінооківства не може правдиво відбити та перенести в художній твір факт об'єктивної дійсности. З одного боку, тягнучи до ліквідації образу, а звідси й до ліквідації мистецтва, як специфічної форми пізнання світу, кінооки, з другого боку, проклямують абсолютну суб'єктивну волю творця цими фактами орудувати. Такі противенства в їх теоріях, ці протилежні начебто й суперечливі позиції кінооківства насправді мають під собою одну спільну базу, одну спільну основу — емпіріокритичну філософію, яка тягнеться від Маха та Авенаріуса через Богданова аж до останніх епігонів цієї ідеалістичної школи в радянському мистецтві, до школи кінооківства. Фетишизуючи науково-технічні основи кінематографії, фетишизуючи матеріял кіна, як матеріял зорових образів, відкидаючи можливість людини сприймати зовнішній світ, вони, доходять до занедбання людини, як об'єкту творчости: «Ми очищаємо кіно від музики, літератури та театру, що до нього примазалися; шукаємо свого ніде не вкраденого ритму і знаходимо його в рухові речей. Ми виключаємо тимчасово людину, як об'єкт кіно-зйомки, за її невміння керувати своїми рухами. Шлях наш від громадянина, що колупається в мотлохові старого, через поезію машин до бездоганної електричної людини. Нова людина, позбавлена незграбности, з певними й легкими рухами машин, буде вдячним об'єктом для фільмування. Хай живе динамічна геометрія, хай живе поезія машин…». Така фетишизація науково-технічних основ кіна переростає у фетишизацію рухів машин, як об'єктів творчости. Фетишизація науково-технічних основ кіна веде до прагнення створити «стовідсоткове» кіно, позбавити його всяких зв'язків з літературою, театром, мистецтвом, зо всіма сумежними ділянками мистецтва, веде до механічного, формалістичного розуміння паралельних рядів мистецької діяльности, що, як ми знаємо, в концепції Переверзєва спричиняється до відриву літератури не тільки від сумежних ділянок, ба й від філософії, етики, та, кінець кінцем, і політики. Ці самі механістичні теорії повторюються й у кінооків. Говорячи про 100 відсотковість кіна, «звільняючи» його від впливів театральних та літературних, звільняючи, правда, лише на словах, а не на ділі, вони своє стовідсоткове кіно, свою стовідсоткову неігрову методу старанно фальсифікують, прикриваючи це фалшування галасливими деклараціями та заявами. Це невизнання соціяльного світогляду творця, як активного чинника в кожному творчому акті, яке починається від теорії факту й невтручання творця в цей самий факт, яке кінчається фетишизацією машин та занедбанням людини, як об'єкту художньої творчости, спричиняється до фактичного нагромадження, безконтрольної суперечности всіх моментів враження, що їх кінооки фіксують не за допомогою барвистого пензля, яким фіксував свої враження імпресіоністичний художник, а за допомогою кіно-камери, за допомогою оптичних та хемічних процесів у кіно-камері та на плівці. Це невизнання активного соціяльного світогляду

тягне за собою всі ті стилеві прийоми, стилеві засоби, все те розуміння законів побудовання художнього твору, все те розуміння форми художнього твору, яке проймає творчість кінооківства. їх творчість не творить якогось свого нового стилю в практиці мистецької діяльности людства, а цілком підпадає до того давно виробленого й випробованого стилю імпресіонізму, який так само, як і кінооківство, зростає на емпіріокритичній базі. Отже галасливо «революційні» заяви кінооків не можуть сховати того, що «об'єктивна клясова роля емпіріокритизму цілком зводиться до прислужництва фідеїстам в їх боротьбі проти матеріялізму взагалі та проти історичного матеріялізму зокрема» (Ленін, «Матеріялізм та емпіріокритицизм»).

Емпіріокритична невіра в можливість людини пізнати зовнішній світ, антидіялектичний розрив між суб'єктом та об'єктом спричиняється до принципової пасивности кінооків в процесі фільмування: «організація зйомки, а не того, що знімають», й до переносу всієї активности творця в процес, насамперед, монтажу.

«Соціяльна та ідеологічна значущість теми перед умовляється та визначається саме матеріялом Вертівських речей, цим стовідсотковим побутом, з якого видно економічну структуру суспільства та сучасний індустріяльний техніцизм». Таке визначення соціяльної функціональности кінооківських фільмів від апологета їхньої школи М. Кауфмана (в його статті про кінооків у журналі «Советский экран» № 4) визначає не свідомий добір фактів, не свідоме соціяльне спрямування діяльности творця, а пасивне виростання соціяльної цінности фільмів на хаосі безпосередніх вражінь, на хаосі накопичених, а не соціяльно зібраних фактів, зафіксованих на плівці, і соціяльно трактованих вже як образ. Ось як росте соціяльна функціональність кінооківського фільму! Цілком ясно, що ця соціяльна функціональність не може бути прийнятна для моністичного погляду діялектичного матеріялізму на ввесь процес художньої творчости. І кінооки, принципово не втручаючись в ті факти, що вони їх фіксують на плівці, всю свою активність перекосять в галузь монтажу. І саме тут, на цьому одному з етапів творення фільму, виразно виростає той суб'єктивізм кінооківства, про який ми говорили раніш. Монтажем вони творять той світ, який цілком залежить лише від суб'єктивної волі творця. В цьому суб'єктивізмі кінооків є відход навіть від емпіріомоністичних основ пролеткультівської теорії, є навіть відход від богданівської «ревізії» емпіріокритизму, повертання знову до перших джерел цієї реакційної філософської течії, до батьків емпіріокритицизму Маха та Авенаріуса. На цій основі виростає фіксація життя зненацька, яка на практиці відкидає фіксацію живої людини, зростає імпресіоністичне махістське жіноцтво, яке фіксує, мовляв, «безпосереднє вражіння». Отже не може бути цілковитої аналогії між практикою та теорією лефівців і фактографічної літератури та теорією й практикою кінооківства нашої кінематографії. Кінооки на цілком виразній емпіріокритичній основі відроджують старий буржуазний стиль, стиль часів занепаду буржуазного суспільства, стиль імпресіоністичний. В самій основі клясового світогляду кінооків та класичного імпресіоніста є спільна та емпіріокритична тенденція, що є найважливіша характерна риса імпресіонізму в образотворчому мистецтві: «треба відзначити насамперед відкидання набутих від світу минулого знань про предмети та явища; для імпресіоніста річ, предмет, явище залишається таким, яким його суб'єкт за даного моменту сприймає, або, як висловився Макс Ліберман, «імпресіоніст підходить до речей без упереджень» (Маца — «Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе»). Це основна теза розуміння зовнішнього світу, з її клясово обмеженим суб'єктивізмом, ніякою мірою не відкидає прагнень імпресіоніста підвести бодай яку наукову базу під свій суб'єктивізм. «Імпресіоніст не визначає одверто свого суб'єктивізму, а навпаки, намагається замаскувати його начеб-то науковим об'єктивізмом у формі вчення про світло, атмосферу, впливи повітря на землю тощо, виправдуючи таким чином внутрішню волю свого психологічного відношення

до реальности. Він експериментує над власним сприйманням, ставлячи собі завдання контролювати ці сприймання у всій різнобарвності їх виявлення, але ми мусимо зараз же додати, що ці експерименти позначаються тим самим суб'єктивізмом, тою самою випадковою самоцільністю, що нею позначається й саме сприймання» (Маца, там само).

Отже імпресіоністична філософія є основа всієї філософії кінооківства. Та сама наукова об'єктивність, та сама невіра в можливість сприймати об'єктивну дійсність, та сама апологія безпосереднього факту — оце є спільне між кінооками та імпресіоністами. Не наївний реалізм старої позитивістичної буржуазної філософії, а новітній суб'єктивний сенсуалізм імпресіоніста наснажує собою творчість Вертова, Кауфмана та всіх їх прибічників. Не прагнення відбити в своїй творчості річ на основі всього знання до досвіду про цю річ, не прагнення показати річ у всій її соціяльній функції та соціяльній значущості не прагнення сприймати об'єктивну дійсність, як процес, а лише, як статичний, одинокий, вирваний з усього життя самостійний факт, самостійний предмет. Ця боротьба проти діялектичного сприймання зовнішнього світу, за пуантелістичне, статичне його сприймання є підвалина імпресіоністичної філософії кіно-оківства. Для кіноока «явище існує постільки, поскільки воно дано в почуттєвому сприйманні, воно існує в такому вигляді, як я його бачу чи сприймаю». Це визначення імпресіоністичної філософії, що дає його Маха в своїй книзі — є визначення філософії кінооківства.

Але чи ці програмові заяви кінооків не розбігаються часом з їх практикою? Чи соціальні процеси нашої країни не примусили їх відійти від цих войовничих позицій войовничого імпресіонізму? Певною мірою, безумовно, це так і сталося. Кінооківтво, намагаючись пристосувати свою філософію до тих завдань, які стоять тепер перед радянською кінематографією, мусило піти шляхом поступочок, не стаючи на шлях одвертого визнання своїх ворожих діалектичному матеріялізмові позицій, а боягузливо свою творчу методу фальсифікуючи. Вони, борючись за чистий неігровізм, за стовідсоткову мову кіна, за рішуче «зрівнення» від усяких театральних та літературних традицій, в цій «стовідстоковій кінематографії» дуже часто на практиці доходили до засобів інсценування фактів, до найгірших підробок під неігрові форми, творючи ці «неігрові» форми театральним інсценувальним способом. Але фальсифікація творчої методи не спричинилася до цілоковитої її деформації, до цілковитої її перебудови, бо аж до останнього часу творча метода кінооківства в основному лишається непорушною, в основному лишається методою войовничого імпресіонізму, методою, яка стоїть, як метода емпіріокритична, яка бореться й буде боротись проти справжнього матеріалістичного, проти справжнього марксо-ленінського розуміння творчого процесу.

Вся аналіза стилевого обличчя фільму кінооківства доводить нам, що імпресіоністичний її світогляд відбивається у найдрібніших формальних прийомах, найдрібніших ознаках та художніх компонентах їх творів, починаючи від розуміння сюжетности кіна й кінчаючи способом асоціативного, суб'єктивістичного монтажу поодиноких кадрів. У всьому цьому виявляється їх імпресіоністична суть. Фіксуються моменти вражінь, як факти, ізольовані від всієї дійсности, ізольованої від пляномірної та плянової свідомої творчої методи, а це призводить до того, що вони не можуть відбити в свому творчому процесі, а можуть лише механістично співставити одну річ з другою, йдучи шляхом суб'єктивної асоціяції, яка переноситься вже в галузь монтажу, бо кінооки заперечують свідоме планування організаційної діяльности творчого суб'єкту, яка починається від самого добору об'єктів і кінчається останнім монтажним зщепленням одного кадру з другим. Сама творча метода кінооківства не може відбити тип процесів, які відбуваються в людині, а може лише показати предмети, в їх механічному співставленні одного з другим, думаючи, що відбивають процеси. Принципове пасивне ставлення до об'єкту фільмування призводить

до естетичного милування з об'єкту, формалістичних закрутів тощо, як от формалістичні прийоми кінооківської оперативної діяльности. Борючись за чистоту динамічного кіномистецтва, кінооки безупинно підпадають під вплив малярства, забуваючи про специфічність кіно-засобів. Динамічність кінооків набуває свого формального трактування, бо насправді це лише динамічне зіставлення окремих нерухомих кадрів, а не процес, що проймає собою всю структуру кінематографічного твору. Вони боряться проти літератури, що є динамічним мистецтвом, що відбиває процеси, й переходять до фотографії та образотворчого малярства, що може відбивати лише певний етап, лише певний стан цих процесів, що є мистецтвом статичним.

Отже кінооківство, цей войовничий неігровізм, починав здавати свої позиції, починає низкою поступочок, вибачень, пояснень, тлумачень, переходить до пристосування своєї методи до потреб, які ставлять перед кінематографією кляса, партія, держава. Кінооки не спромоглися на сутню перебудову своєї методи, а максимум на що пішли — це фальсифікація своєї методи. Вони, прикриваючись непорушністю програмових заяв, фальсифікували неігрову творчу методу. Можливо, мені могли б заперечити, сказавши що ті програмові декларації — це справа минулих днів, справа року 23–24, що рік 31 геть відкинув їх програмові заяви й кінооки вже не на тих своїх засадах творять. Але ж не тільки юридичного зречення від старих позицій ми не чули від кінооків, але ж і в останніх їхніх роботах на практиці деклярується ця програмовість, це виявлення бойового свого світогляду. Цей світогляд особливо яскраво виявляється в їхніх заявах про неігрову методу, як основну для пролетарської кінематографії, як методу, що виявляє всі специфічні закони кінематографії, себто становить «чисте» пролетарське кіно, звільнене від впливу театрального, літературного тощо (див. виступ тов. Вертова в газеті «Кино-фронт» від 11–VI–30 р.).

Я вже сказав, що кінооківство, ставши на позицію імпресіоністичного світосприймання, себто пасивного ставлення творця до об'єкту в самому процесі фільмування й переносячи активність творця на процес монтажу, поперше, розриває активний творчий процес, як процес клясової свідомости й клясового добору, розриває просякнення клясовою свідомістю всього художнього матеріялу, що лягає в основу пролетарської творчої методи. Механічний розрив творчого процесу призводить до гіпертрофії монтажу, отже збігається з формалістичною Кулешівською школою, яка визнає монтаж за основну безумовну ознаку кінематографії.

Тепер перед нами стоїть завдання з'ясувати, як вони в своїй продукції «очистили» кіно від літератури, як вони розуміють «очищення» кіна від впливів літературних, як вони розуміють «очищення» кіна від впливів театральних. Деклеруючи відрив од літератури поруч із знищенням сюжетної й фабульної основи фільму, часто вони скочуються, гласне кажучи, в своїй практиці до того, що навіть тематична основа фільму, тематична основа художнього твору у них порушується. Візьмімо таку річ, як «Людина з кіноапаратом» або «Весна», де тематична основа охоплює надто великий комплекс матеріялу, так що тема виростає не на конкретному матеріялі, не як цілеспрямований творчий акт, а виростає в абстраговану ідею, при чому якість цієї абстрагованої ідеї буде ясна, коли поглянемо на ідею «Людини з кіно-апаратом». Це ж ідея програмового захисту своїх творчих позицій, а знаючи ціну цим творчим позиціям, можемо визначити ціну цієї ідеї, не говорячи вже про такий «побічний» момент, як «колосальна актуальність» для нашої країни цієї ідеї.

Не ставлючи до нашого кіна вимог ускладненої фабульности, ми не можемо не вимагати конкретного розгорнення теми, ми не можемо не ставити сюжетних вимог. І от ми маємо «Весну» Кауфмана, де він розриває свою тему («астрономізовану» тему) на хаосі матеріялу, втягуючи безліч мате ріялу за принципом лише індивідуальних асоціяцій, за принципом індивідуального

добору, за принципом гри, цим самим порушуючи й сюжетну основу фільму. Тому говоримо, що, власне, кінооки не створити свого стилю, а в основному працюють на трансформації імпресіонізму, що в основному їх творча метода вкладається в методу імпресіоністичну. Кінооківство, підкидаючи сюжет, збігається й по цій лінії з імпресіонізмом. Імпресіонізм позначився «знищенням» будь якого (або ніби будь якого) сюжету, що розповідає, будь-якої «літературщини» і будь-якої тематики, що виходить за межі моментальних вражінь (impression) та за межі вузького кола безпосередніх асоціяцій, пов'язаних з предметом, що зображується. Але до цього останнього твердження ми мусимо відразу ж додати, що імпресіонізм розраховує на асоціяції не тільки виключно чуттєвого характеру. Він користається й свідмо користається — засоціяцій логічного, інтелектуального порядку. «Імпресіонізм, що так запекло воює проти «Літературщини», проти сюжетосости в образотворчому мистецтві, по суті не відкидає сюжету та не знищує навіть «літературщини» (И. Маца «Искусство эпохи зрелого капитализма)». Побудова сюжету «Весни» цілком підпадає під цю характеристику імпресіоністичного побудовання сюжету, розпадаючись на низку епізодів, пов'язаних індивідуальними асоціяціями автора, при чому ці асоціяції в кіні можуть іти по лінії значно складнішій, ніж у літературі. Можуть іти вони по лінії ритмічних асоціяцій, коли матеріял, що його фільмар накопичив шляхом своїх нецілеспрямованих шукань, може штовхнути кіноока своєю ритмічною схожістю до якогось іншого зафільмованого шматка, до їх спільного монтування за голою ритмічною ознакою. Ритмічна асоціяція входить в кінооківську творчість поруч з асоціяціями інтелектуального порядку, навіть літературного порядку. Скажімо, тропа, як спосіб творення літературного образу, входить в методу творчости Кауфмана, в ту методу, на якій розгорнулася його картина «Весна». Ця індивідуалістичність побудови фільму спричинилася до того, що політичної спрямонаности фільм виразної, точної не мав. Звідси та перенасиченість біологічними моментами, якими позначилася «Весна». Цей біологізм походить з цієї самої імпресіоністичної основи всієї творчости, яка досить виразно звучить у Кауфмана і в меншій мірі звучить у творчій методі Дзиги Вертова. Хоч важко розрізняти оператора Кауфмана від монтажора Дзиги Вертова, особливо в картинах, які робилися спільно, але, проглядаючи стилеве обличчя фільму «Весна» й «Симфонія Донбасу», ми бачимо, що Кауфман більш чистий імпресіоніст, з більшим ухилом до фізіологізму. Дзига Вертов творить на іншій — механічній, Урбаністичній основі. Тематика його цікавить не астрономічна, а начеб то більш «політизована», але насправді — це тематика машин, тематика міста, тематика індустріяльних центрів, узятих абстрактно, отже «надклясово», отже не діялектично.

Як він трактує цю свою тематику, якими своїми пунктами Вертов наближається до завдань сьогоднішнього дня? Знов таки притаманна йому фетишизація речі. Він. фетишизуючи річ, підходить пасивно до неї, не розуміє її, як функції, як процесу.

Нецілеспрямований процес діяльности і випадкове вихоплювання моментальних вражень, ось такий своєрідний кінематографічний пуантелізм, призводить до того, що він не може відбити доби, не відбиває індустріялізації, як процесу, а «відбиває» її як механічне накопичення механізмів, як асортимент машин. Цю хибу він намагається замаскувати тим, що додає політичні написи. Даючи безсюжетні кадри, він титрами прагне їх цілеспрямовано сполучити, дати певне політичне настановлення. Титр рятує кіно! Ось і «боротьба» проти літератури!

Наша кінематографія прекрасно знає, що машина ті, взагалі, річ не може заслонити в мистецтві проблему людини, проблему індивідууму й колективу. Людина є явище далеко більш складне щодо своїх процесів і явище менш статичне, аніж машина в її найскаженішому, найхутчішому русі. Не маючи змоги схопити процесу в цілому, будучи імпресіоністично приреченим до моментальних фотографій, такими моментальними фотографіями і пунтелістичною,

імпресіоністською технікою кіноок не може відбити у своїй творчости процесів людського буття, проблем соціяльної психоідеології.

Творчість Дзиги Вертова щодо соціяльних процесів якраз в тому й виявляється, що ці процеси відбиваються в його роботах, як фотографування людини, як додатку до машини без усякого виявлення людини в процесі Намагаючись політизувати свою методу й прикрити її зверху політичними тенденціями, максимум, до чого він може дійти — до статичного зображення людини, плякатного зображення. Не тому, що він не відчуває художньої недостатності плякатного відображення, не тому, що бракує йому художнього смаку зрозуміти плякат, як недостатній — для художнього твору — спосіб виявлення людської психології й соціального процесу. Він всією своєю методою приречений до плякатного зображення, бо процесу психологічного, отже психоідеологічного, він подати не може. Якщо не подавання людей, як додатків до машин, то лише плякатність. Ви пам'ятайте славнозвісний кадр з робітником на Дніпрельстані в «Одинадцятому». Чому цей кадр, попри всю його плякатність і схематичність, нас вражає? Бо пролетарський глядач шукає соціяльного значіння процесів, шукає сьогоднішню людину, всю складність процесів, які відбуваються в ній. Отже, бодай плякатне намагання піднести проблему людини вражає нас в «Одинадцятому», і кадр цей стає кадром славетним.

Проблема людини лишається для кінооків цілком «заказаною країною», проблема людини затемнена фетишизованою машиною, і це не з «високої любови» до механізмів, або до машин, а це має глибокі коріння в світогляді кіно-оківста. Прикривання своєї недіялектичної творчої методи сприймання світу політичними гаслами робить їхні картини радянськими в розумінні поверхово трактованої «ідеологічної витриманости», критерія вже явно неглибокого. Коли ж вони починають робити картини, які виходять ке з поставлених перед ними від кляси й держави тематичних завдань, не з завданих їм політичних настановлень (бо ж політичні настановлення мають відповідно реалізуватись у методі, бо ж тематичні завдання повинні бути щільно пов'язані з подальшими процесами творчости і зростати на одному спільному ґрунті), отже, коли відходять в їхній роботі політичні завдання, то в такій картині, як «Людина з кіноапаратом» — програмовому творі кінооківства — яскраво виявилася безсильність кінооків відбити сьогоднішній день.

Коли шукати соціялогічних еквівалентів їхньої філософії, то насамперед ми мусимо відкинути еквівалент діялективно-матеріялістичної філософії — пролетарський еквівалент.

«Лівизна» кінооківства може декого заплутати. Вони виступили на початку заснування радянської кінематографії, працювали ввесь час на бойових фронтах кінематографії і, навіть, на фронтах громадянської війни. Є в них революційні заслуги перед нашою кінематографією. Є і в їхніх деклядаціях ці ознаки «лівизни». І тут про цю лівизну говорячи, варто згадати Ленінове визначення «лівизни» дрібної буржуазії, яке він дав у своїй статті про бойкотистів, зазначаючи, що лівизна дрібної буржуазії пов'язана з ізольованістю її бід конкретної дійсности, і на цьому ґрунті зростають «ліві» заскоки дрібної буржуазії. Ця одірваність від конкретних процесів клясової борні була ґрунтом, на якому зростала «лівизна» кінооківства. Отже ця «лівизна» не говорить про те, що вони об'єктивно підходять ближче до пролетарського табору. Це абстрактна «лівизна» дрібної буржуазії, що може дуже легко скотитися до правизни, відійти від пролетарських позицій аж до абстрактного, отже ідеалістичного розуміння революційности. «Лівизна» кіно-оківських програм не може затемнити їхнього дрібнобуржуазного обличчя.

Докладна аналіза «Людини з кіно-апаратом», аналіза скерованости їхнього кіно-об'єктиву до тих чи тих соціяльних прошарків, соціяльних об'єктів нашої доби яскраво довела б ще раз, що соціяльний світогляд кінооків, не зважаючи на всі їх стилізування, все ж таки тягне

їх до тих об'єктів, до того ставлення до життя, до смакування тих епізодів, в яких розкривається буття не гегемона нашої доби — пролетаріяту, а буття міської дрібної буржуазії. Говорячи про «Ентузіязм», «Небувалий похід»[189], про дві їхні останні картини, треба сказати, що й тут в значній мірі позначився ввесь світогляд кінооківства. «Ентузіязм» так і лишився нерозкритим у живих людях, так і лишився голою деклямацією, підпертою знаменитими механізмами, знаменитими тракторами, тими всіма «дежурними блюдами» нашої кадротеки. «Небувалий похід» щодо деяких змін у методі — цікавіший. Кауфман став перед тими проблемами, що на самому тракторі не в'їдеш в пролетарську культуру. Треба, щоб за трактором сидів ще пролетар, щоб цей трактор живився пролетарським світоглядом, пролетарським «бензином», отже проблему людини й проблему машини, проблему речей треба в своїй творчості об'єднати. Звідси дуже характерний момент, як на мене, то найбільш характерний у всій творчості кінооків, — момент мітингу, коли дійсно перед нами розвиваються реальні процеси, повстають образи живих клясових людей сучасного села. Цей момент, з одного боку, виявляє індивідуальну еволюцію Кауфмана, який прагне зламати свій соціяльний світогляд, щоб вибитись з своєї методи, з другого боку, метода ще над ним тяжить, а це спричиняється до якогось борсання в методі, переборювання нікому непотрібних труднощів, тупцяння навколо давно з'ясованих проблем зв'язку між художнім образом матеріялістичного мистецтва й об'єктом реальної дійсности. В марксівському мистецтвознавстві нема вже суперечок щодо адекватности, а не абсолютної тотожности образу і об'єкту, розбито вже теорії «фактажу», які ведуть фактично до проповіді знищення всякого мистецтва (розтоплюючи художній образ в кожному поодинокому факті).

Пролетарському глядачеві потрібна не фотографічність, стверджена печаткою й чесним словом кінооківства, а потрібне йому художнє, отже клясове, отже для пролетаріяту і через пролетаріят — об'єктивне, на основі марксо-ленінської філософії, відображення реальної дійсности. Для нього не може стояти суто, кінець-кінцем, естетської проблеми фотографічного, пасивного відбиття того чи того факту (а для кінооків найчастіше — річ). Фетишизація факту, нерозуміння зв'язку між фактом і ідеєю, нерозуміння діялектичної залежности між фактом буття і фактом, який береться в соціяльній практиці людини, — це вияв антидіялектичнсго розуміння творчого процесу, антидіялектичного розуміння мистецтва, що в своїй основі веде до зречення від мистецтва, Це теорія реакційна, бо послаблює культуру пролетаріяту, бо кінець-кінцем, зводиться до передачі всього мистецтва на даному етапі в руки буржуазні й дрібно-буржуазні, в руки непролетарські.

Але поруч зі всіма цими негативними рисами, не можна відкинути того позитивного, що мусимо взяти від кінооків. Я не кажу про формальні прийоми, яких ми можемо вчитися в оператора Кауфмана, чи монтажера Дзиги Вертова, але й цим формальним прийомам операторської вмілости кіноока не треба у великій мірі підупадати. Виходячи з пасивної суб'єктивности своєї творчої методи, ствердження своєї пасивної механізації, своїх пуантелістичних кадрів, оператор-кінocc доходить до теорії ракурсу, як до теорії суто індивідуалістичної, якому ракурс потрібен, як спосіб славнозвісного «учуднення» речі. Це формалістичне розуміння ракурсу, як шукання тих точок, які по-новому, «по-чудному» показали б річ, спричиняється до деформації речі, не допомагає пізнанню речі, а робить річ самодовліючим, графічним, естетичним малюнком, іде шляхом буржуазної ракурсної, так званої «лівої» фотографії. І Кауфман, і вся школа кінооківства страждає на цей перегиб ракурсности, як не засобу пізнання речі, а як засобу самоцільного, естетського милування з форми речі. Формальні прийоми кінооківської операторської вмілости мусять бути критично перевірені.

189. «Небувалий похід» (1931, реж. М. Кауфман). — *Прим. упор.*

Щодо монтажної вмілости кінооківства. Так само, як і в ракурсності доходять вони до безрічевости, до знерічевлення об'єкту, так само й монтаж їхній, який декларується, як монтаж нефабульний, часто переходить в монтаж безсюжетовий, а звідси один крок до монтажу безречевого. Монтаж часто-густо також є для них завданням безрічевої ритмічної гри, що річ знецінює, що пізнанню речі не допомагає, а робить річ абстрактним, ритмічним знаком. Почавши з фетишизації речі, кінооки логічно розвиваються до безрічевости. Сюди їх тягне їхнє «чисте» кіно!

Чи можна взагалі говорити про неігровізм. у кожному своєму вживанні, як про засіб фільмування, неприпустимий для пролетарської художньої кінематографії? До такої дурниці не можна добалакуватись, борючись проти неігровізму, як проти методи. Інша річ, неігровізм, як засіб, який входить в методу пролетарської кінематографії, і інша річ неігровізм, як єдина метода кінематографії. Відкидаючи неігровізм, як творчу методу, не можна відкинути неігровізм, як засіб художньої кінематографії. А в кінематографії науковій, агітпропівській, шкільній, навчальній, де доводиться фактом орудувати в його чистоті, де йде справа про наукове пізнання життя, там неігровізм має тим паче заслужене право на існування і є засіб створення тих чи тих ділянок всієї складної системи кінематографії. Але кінооки не йдуть працювати в культурфільми, вони створюють, з їх погляду, «синтентичні» картини, які не дають наукового (з погляду матеріялістичної науки) пізнання життя, які лишаються в межах імпресіоністичного мистецтва, що є програмовим і бойовим виступом дрібно-буржуазної кінематографії, затемнюючи справжні шляхи пролетарського кіна.

Кіноок, говорячи про акторське кіно, театральне кіно, театральщину, літературщину, наслідує в той же час літературщину в її найгірших зразках. Коли простежити образи фільму «Весна», що постають на основі монтажу за літературними асоціяціями, то ми побачимо, що ці літературні асоціяції, ці кінематографічні образи виникають не на основі «високої» літератури, а на звичайній популярній літературі дрібної буржуазії, як оці самі метафоричні монтажні шматки «Весни» — «выдвигается первая рама», з голубками та вербами, за старою трафаретною асоціяцією, що виникає в кожного, вихованого на Чарській чи «Родных пчелках», читача, коли говорять про весну. Отже насправді кінооківці не боряться проти літератури, допускаються найгіршої літературщини, допускаються найпримітивнішого театрального плякату, фальсифікуючи задля цього навіть свою «неігрову» методу. Вони насправді підпадають найгіршим впливам суміжних мистецтв, а їхнє декларування чистоти кінемотографії є механістичне розуміння мистецької діяльності, протилежне пролетарському розумінню, що ніколи не відкидає взаємин між різними ділянками мистецтва і всієї клясової психоідеології. Але увага до речі, до машини, це вміння річ знайти, піднести річ, як кінематографічний образ, все це може бути враховано пролетарською кінематографією, хоч мусить бути переборене на новій основі, себто тут повинно повторитися те, про що говорив Енгельс, говорячи за метафізику старої філософії: «Стара метода дослідження й мишлення, що її Гегель назвав метафізичною, яка мала справу насамперед з предметами, як з чимось цілком готовим та закінченим, і що лишки її глибоко сидять в головах, мала свого часу велике історичне виправдання. Треба було раніш дослідити предмети, щоб потім заходитися досліджувати процеси. Треба було спершу дізнатися, що таке даний предмет, а потім уже вивчати ті зміни, що в ньому відбуваються… Коли ж вивчення поодиноких предметів посунулося так далеко, що можна було зробити рішучий крок наперед, себто почати систематично досліджувати ті зміни, що в цих предметах одбуваються, тоді і в галузі філософії прийшла остання година старій метафізиці» (Ф. Енгельс. «Л. Феєрбах»).

Радянська кінематографія вже дійшла того часу, коли пробила остання година старій метафізиці — кінооківству. Кінооки суб'єктивно революціонери, може й хочуть іти до пролетаріяту,

але об'єктивна сила їхнього світогляду заважає їм зробити рішучий крок до пролетаріяту. Лише рішуче переборення всіх решток старого світогляду допоможе їм змінити свою дрібно-буржуазну революційність на єдину справжню революційність пролетаріяту.

Я гадаю, що коли доба військового комунізму, коли патос громадянської війни захопив і підкорив собі їхню революційну, але не справжню пролетарську творчість, то тепер, коли клясова борня продовжується на новій основі, на основі реконструктивного періоду, коли йде справа про гартування пролетарського світогляду й по всіх ділянках мистецтва, треба й до їхнього світогляду уважніше поставитися, бо цей світогляд веде їх до позицій революційного пролетаріяту. Тоді вони творили «Ленінську Правду», а тепер вони створили «Людину з кіно-апаратом». Тоді була справжня зразкова революційна кінохроніка, а тепер зкочуються до фетишизації й естетизації машин, до занедбання проблеми клясової людини. Вони підмінюють ентузіязм будівників соціялізму гуркотом машин та стогоном шкивів і трансмісій.

Отже, не відкидаючи неігровізму, як способу, що органічно, себто діялектично вмикається в усю будову художнього твору, як от це спромігся зробити О. Довженко в своїй творчості, а тим паче не відкидаючи неігровізму для немистецьких ділянок кіна, треба відкинути його, як проблему творчої методи, і віднести неігрові способи до проблеми жанрової, бо в пролетарській кінематографії будуть такі жанри, як жанр біографії, жанр виробничого фільму, що в них неігровий матеріял буде превалювати, але ніколи він не може піднестися до методи, завжди мусить лишатися одним з жанрових способів.

Друкуючи статтю М. Бажана про кіно-оків, редакція з деякими його твердженнями не погоджується й вважає її за дискусійну. *Редакція*

Молодняк. 1931. № 10. С. 14–16; № 11/12. С. 16–18.

Г. Саченко[190]

ПИТАННЯ ТВОРЧОЇ МЕТОДИ ПРОЛЕТАРСЬКОГО КІНА

Ми вступили в перший період соціялізму. Але це не значить, що клясова боротьба притухає, — саме тепер, як ніколи, вона на всіх ділянках нашої роботи набула нечуваного загострення. Вказівки останніх пленумів центральних комітетів нашої партії на ці два знаменні моменти, — ставлять з надзвичайною чіткістю великі вимоги перед українською кінематографією — наймасовішого й найважливішого із мистецтв — віддати найпильнішу увагу цим ділянкам фронту, розгортаючи в наступі свої творчі сили.

В основу виробничої практики на 1932 рік «Українфільм», як монопольна організація на Україні, Мусить покласти ті принципи, які забезпечували б художньо-політичну лінію виробництва. Виробництво, у зв'язку з цим, мусить боротися проти недобитків теоретиків буржуазного кіна та їхніх теорій і теорійок іманентности кінематографії від клясової боротьби, клясової політики пролетаріяту тарного партії. Отже, боротьба за велике більшовицьке мистецтво,

190. *Саченко Григорій Кирилович* (1905–1939) — український поет і літературознавець. Після закінчення педагогічного технікуму вчителював. Був конс. із худ. літ. бібліотеки АН УРСР, деканом поетичних курсів. Закінчив Київський ун-т та аспіранту-ру при Ін-ті літератури ім. Т. Шевченка. Вів наукову роботу. Був репресований. — *Прим. упор.*

що слугувало б зброєю пролетаріятові та його авангардові — компартії — стоїть на сьогодні на всю широчінь.

Продукція 3-го вирішного й останнього року п'ятирічки мусить бути такою, щоб партія й пролетарська громадськість могла активно впливати на творчий процес кіна, успішно борючись проти ворожої ідеології з тим розрахунком, аби пролетарське кіно-мистецтво зміцнило свої позиції, аби виформувався пролетарський світогляд у основних робітників творчих категорій кіна та була опанована ними творча метода, що ґрунтується на засадах діялектичного матеріялізму.

Запровадження пляну на всіх ділянках нашої господарчої діяльности, здобуті на основі його великі успіхи, ставлять також питання на всю широчінь і про плянування такої важливої галузі мистецтва, як кіно, в першу чергу його тематичної продукції. Тільки за цих умов, всупереч буржуазним теоріям та їх теоретикам, що віщують неминучість творчої кризи через плянування його, тільки за умов твердого пляну настає можливість реалізувати розквіт творчих невичерпних сил пролетаріяту, що заводячи плян роботи, витискає стихійність, випадковість та на основі творчого соцзмагання й ударництва, ставить нечувані рекорди темпів розвитку. Та можливість ще не визначає реалізації. Щоб реалізувати — треба прикласти багато зусиль цілого колективу робітників мистецтва. Тільки так можна дійти значних успіхів.

Чому в першу чергу ми мусимо взятися до тематичного плянування кінопродукції? У частини робітників українського кіна складається хибна думка, що запровадження тематичного пляну й акцентування ввесь час саме на тематиці, хоча б і виробничій, призведе до того, що кіно опиниться в обмеженому колі тем. Теми ці згодом стандартизуються; розташуються за шабльоном сили, а звідціля, мовляв, — творча «зрівнялівка», творча криза, середньо-пересічна (стандартна) продукція, — бо ні одно із мистецтв так не зростається із технічною базою (апаратура, хемікалі, тощо), як кіно, і ні одно із мистецтв так не стандартизується, як кіно. Стандарт, що буде стирати межі між творчим обличчям окремих фільмарів і приведе їх до ролі лише сценічних аксесуарів.

Усю цю мілинну філософію, «дрібну філософію на глибоких водах», можна пояснити лише низьким теоретичним рівнем робітників творчих категорій української кінематографії. Це довела і остання (перша за десятиліття існування кіна) творча дискусія, що відбулася весною в Києві, це доводять і окремі, нечисленні виступи в нашій періодичній пресі. Такий стан вимагає від кожного кіно-робітника поглибити свої теоретичні знання і, застосовуючи їх у своїй виробничій практиці, виробити свій матеріялістичний світогляд та на основі його застосувати творчу діялектичну методу.

Кадрам кінематографії, що виформувалися в перших роках революції і творили справжнє революційне мистецтво, на сьогодні, в період розгорнутого наступу цілим фронтом, в період, коли ми вступили в соціялізм, а цей період має не тільки кількісні, але й якісні зміни в покажчиках перебудови економіки й психіки людей, залишатися на старих позиціях не можна. Ця наша епоха значно складніша від попередніх, значно зросли темпи життя і, щоб працювати творчо тепер, — треба на ходу переозброїтись, перешикувати свої лави так, аби мистецтво кіна йшло в ногу з темпами соціяльної практики пролетаріяту. Перешикування лав не обмежується, звичайно, добором тематики, не визначається також лише висуванням у «крупний плян» кіномистецтва і його художньої методи, що зводиться в основному до проблеми режисера-творця і актора-образу. Тут — і світогляд, і метода, і стиль і жанри…

Література, як одна з провідних ланок у мистецтві, надає тематиці доби реконструкції першорядного місця. Але справа не лише в пролетарській тематиці, — справа у визначенні суті творчої методи, оволодіння нею, поглиблення її настільки, щоб за допомогою її можна було відтворити художньо нашу дійсність та впливаючи на неї через мистецький твір, змінювати

цю дійсність. Тільки за цих умов зникне творча «зрівнялівка» ідейно-художньої вартости продукції, бо тут забезпечується необмежене зростання творця-режисера, що володіє світоглядом і методою. Хто розуміє всю глибінь цього процесу, тому стає ясним уся нісенітниця невігласів, що пророкують творчу «зрівнялівку». Творча «зрівнялівка» зостається для тих, хто зупиниться на півдорозі, хто піде по лінії механістичної еклетичної трактовки тем, механістичного розуміння законів діялектики.

У нас на Україні мала, майже зовсім відсутня будь-яка критична робота в пресі, не беручи на увагу коротеньких газетних статтів та рецензій з питань творчої методи кінематографії. Мовчать і великі майстри фільмарі. Чому? Тому, що більшість із них ще недостатньо володіє марксистським світоглядом і не володіє марксистською методою, або навпаки: володіє методою, а світогляду марксистського немає. Особливо загрозливе це явище тому, що воно притаманне режисерам — людям, що мають не аби-яку вагу у творчих процесах кіна на даному етапові.

Безперечно, що огульного обвинувачення всім режисерам у цій справі не закидається. Іде певна диференціяція серед них окремими режисерами переглядаються вже свої позиції, формується творче пролетарське ядро. Все це не може не відбитися на творчій продукції, що її ми маємо на сьогодні. Та покищо достатньої диференціяції серед фільмарів ще немає. Немає ще на сьогодні й певної якоїсь викристалізованої творчої пролетарської групи, чогось на зразок кінематографічного РАППу. Тут треба штовхати і штовхати справу вперед, треба може взяти кіно на літературний буксир, бо на відсталі ланки мистецтва, в даному разі — кіно, наїжджають викорчовані з літератури недобитки механістів, переверзівців, форсопівців, літфронтовців та «іже з ними», що гальмують цю справу. Молодь, кіно-молодь у першу чергу, мусить творчо зорганізуватися., диференціювати остаточно кінематографічні сили й накреслити свої основні лінії вогню за виборювання пролетарського кіно-мистецтва.

В завдання кожного пролетарського фільмаря входить не тільки пізнавати дійсність, але й змінювати її. Звідціля стає ясним процес свідомої творчости, активне керівництво процесом. Метода творчого процесу полягає не в формулі, за якою ми дістанемо певний результат, метода полягає в оволодінні певними засобами й прийомами дослідження. Метода полягає в способі цілосного оволодіння матеріялом Для розкриття (художнього) змісту цього матері ялу за допомогою художніх засобів.

Але, було б, звичайно, помилкою розглядати творчий процес, як уже усвідомлений або цілком підсвідомий, «нутряний»; межі тут є, та вони завжди пересуваються в залежності від багатьох умов. Творча метода діє через цілком уяснену ідею, творчу мету, через вичерпне пізнання дійсности і через уяснення добору формальних засобів. Отже, змінювати дійсність за умов плянування творчої продукції — найсприятливіше. Творче усвідомлення цих процесів, глибоке оволодіння творчою діялектичною методою допоможе ліквідувати оте помітне відставання кіно-продукції від темпів реконструктивної доби, допоможе великому мистецтву більшовизму ліквідувати кризу зростання, ліквідує хибні шляхи окремих творців, що йдуть по лінії найменшого опору — поверхового, схематичного відображення, фотофактажного зовнішнього показу дійсности.

Тільки на основі творчої діялектичної методи створиться стиль кінематографії, що, безперечно, буде виходити в своїх тенденціях із реалістичного художнього виображення дійсности. Ця стильова тенденція дасть у свою чергу своєрідні жанри кінематографії.

Тут знову таки може впливати знайома «теорійка» форми: «Метода — усталена, стиль — панівний є, жанри — визначені, а зміст — знову ж таки, — замкнене коло виробничих тем. Звідціля: одноманітність. Давайте форми й форми, бо інакше буде криза». Так, це рецидив

формалізму в кіномистецтві, що відриває формальні категорії від живого матеріялу, що позбавляє можливости розкривати внутрішні закономірності цього матеріялу. Тут безпорадність оволодіти матеріялом, розлад із дійсністю у таких і теоретиків і в таких режисерів — наочні. Я не кажу вже, що «теоретики» в цьому питанні або не беруть до уваги плянування, або забувають, що за умов соціялістичного плянування від пролетаріяту на основі Творчого змагання встають необмежені можливості творчого розвитку, що дадуть змогу одягти зміст у певні форми відповідні змісту. Це й буде становити не абиякий творчий баланс пролетарської кінематографії.

Коли ж розривати форму і зміст, тоді ми мусимо розривати й нерозуміти визначення стилю, а це ставить небезпеку для фільмарів працювати на холостому ходу, вдаючись до різних кунштюків, американського трюкацтва, до зйомок ракурсами, що стали вже у нас «притчею воязицех», вдаючись до стильової еклектики.

Пора, давно вже пора розвіяти буржуазну теорію в кіні, що розглядає кіно-сценарій, безперечно, мистецький твір, як сировину, що на ній працює кіно-виробництво, апаратура, хемікалі, тощо. Сценарій не розглядається, як окрема складова ланка в процесі виробництва фільмів. Цей процес механічно розривається. Кіно-фільм по стильових прийомах мусить бути адекватним стилю сценарія. Потреба органічної пов'язаности цих процесів у кіні, що на нашу думку, є найважливіші, зовсім ще не досліджені. Ідуть гострі суперечки між виробництвом, представником якого є режисер і сценаристами. Ці суперечки набувають інколи форм одвертої боротьби, але… без участи преси. В наслідок цього — брак «залізних» сценаріїв, сценарна криза, розробка і пуск в роботу недоброякісних сурогатів-сценарної халтури, що зроблені без будь-якого творчого «вогнику», а ця скороспечена «стряпня» дуже дає себе почути, відбиваючись на якостях кінопродукції.

Через розрив єдиного творчого процесу, режисер часто ламає і стиль і трактовку теми, опрацьовує тему вже самим сценарієм і майже щоразу, як це доводить практика, в результаті ми маємо зниження ідейно-художньої вартости задуму сценариста-творця, а звідціля потім уже й фільму.

Мушу ще зазначити, що за умов тематичного плянування, холи плян буде доведено до кожного режисера, до кожного актора й робітника цеху виробництва фільмів — тільки за цих умов буде активна участь усього колективу в творчому процесі, буде виношено ідею художнього твору, буде виношено образ, а це в свою чергу дасть високу ідейно-художню продукцію.

Образ нової людини на базі реконструйованої країни буде все чіткіше проступали. Буде збільшуватися позитивний типаж, відмінний від позитивного типажу минулих епох. Позитивний типаж був центром уваги і сценаристів, і режисерів. Розробка типажу (позитивного) — кількісна і якісна — теж невідкладне завдання кінематографії, бо обмежуватися стандартом, або переносити механічно типаж із минулих епох на теперішніх будівників соціялізму буде паліятивом. Не можна також підміняти позитивних образів однотиповою масою, скажімо, робітниками одного цеху, або ударника підміняти однотиповою масою ударників.

Це теж невірна установка в кіні. Така трактовка образу веде до спрощення, не синтезує образ, а навпаки. Режисер ідучи таким шляхом, іде по лінії найменшого спору. Крім того, така трактовка образу призводить до «зрівнялівки» соціялістичного суспільства, по-прожектерському колективізує, механізує і масу, і індивідів у всіх їх складних проявах. А марксизм учить, що соціялізм найбільше забезпечує розвиток і удосконалення індивіда.

Найхибніше в режисерській практиці — це коли виображають робітничий колектив, як щось ціле, я не кажу вже про колгосп. Здається, правильно тут ставив питання В. Маяковський, вимагаючи визначення свого місця, як поета, в робітничому оточенні. Визначити певне місце

кожного, показати, наскільки даний товариш свідомий робітник, чому він став свідомим, як він пов'язаний, як індивід, з робітничим колективом — теж першорядне завдання фільмарів.

Окремий індивід, зв'язаний в колектив суспільством. Суспільство, як колективістична форма співжиття, діє на окремих індивідів свого колективу. Віддаючи ці зв'язки у взаємодії між суспільством і особою, режисер мусить ці зв'язки знайти і художньо їх розкрити. Щоб зрозуміти і віддати художньо породжений дійсністю індивід через образ — режисер мусить не тільки сприйняти, але й усвідомити дійсність. Режисер мусить також усвідомити, які саме зв'язки даний образ має із тими, на кого розраховує він свій твір. Та справа тут не може йти лише по лінії подачи одного якогось, нехай «центрального» образу ідеї. Справа ускладняється групою образів, що їх має здебільшого кожна повнометражна художня картина. Отже тут треба цю групу образів відчути і підкорити цьому відчуттю своє суб'єктивне трактування образів і в цілому подати їх так, щоб не були розірвані усвідомленні зв'язки колективу і образів.

Як розуміти кіно-образ? Є в фільмарів дві невірні трактовки образу: 1) показ суцільної маси через МИ — образ, що ігнорує всі окремі прояви індивіда і — 2) образ індивіда — через Я. Тут забувається закон діялектики про те, що спільні прояви маси лише наближено охоплюють риси індивідуальности, а всі окремі індивіди лише неповно входять у масу зі своїми індивідуальними рисами.

Отже, розгортаючи діялектично образ, режисер мусить це пам'ятати, що даючи образ індивіда — поглибленим та всебічним охопленням його, всіх його проявів — тільки так можна показати не тільки кількісні, але й якісні відміни образу, що в свою чергу розвиваючись уже має інші зв'язки у взаємодії з колективом.

Перехід образу із одного стану в інший відбувається в дії через дію. Але цей перехід, скажимо, негативного в позитивний, не механічний. Позитивне виявляється в негативному не як частка негативного, а як позитивне, що було в негативному, як істотне в ньому, що приймало форму негативного і яке стає в процесі дії, в процесі розвитку вже як позитивне на ввесь свій зріст. Тільки так діялектично розгортаючи образ, ми зможемо говорити про справжнє мистецтво кіна, спроможне через художній вплив пізнавати й змінювати нашу дійсність.

Часто-густо трапляється, що тут сама діялектика розгортається по завченій схемі, переходить до абстрактної трактовки образу, до емпіричної констатації дійсности. Є, наприклад, така тема: «увесь ударний», — цех, завод. Щоб показати «удар», знову таки виступає колектив, суцільна маса з напруженою однотипною мімою в німому кіні, в той час, коли всі ці люди роблять різну роботу, роблять її ударно теж у різній мірі. Отже тут розкривається не образ ударного заводу, цеху, а відбувається звичайна режисерська масовка.

Є й ще один хибний момент у роботі режисерів над образом, це — коли режисер ставить собі завдання не розкривати образ, а віддати його глядачам уже закінченим. Глядач, мовляв, сам уже його по вдалому підбору типажу «розкриє» для себе цей образ. Робиться наголос на шарж, на утрировку. Так «розкривають» і працюють над образом майже всі американські режисери (і актори теж), так опрацьовують образ і дехто із наших режисерів. Виходить, начебто, і діялектично, і матеріялістично. Та… тільки тут ігнорується і об'єктивна дійсність, як носій ідеї кіно-фільму і, головне, — «об'єктивний» образ, а ігноруючи його можна не фіксувати свого ставлення до об'єктивної дійсности. Образ стає дійсно «центральним», відірваним від дійсности, стає «річчю в собі». Ідеалістична установка показати так образ — наочна.

Повертаючись ще раз до проблеми сценариста і режисера не можна, знову таки, обминути Чехівську рушницю і Придонських лебідя, рака та щуки. Тут мова мовиться про, так званий,

«залізний» сценарій. Коли його на сьогодні ще немає, коли говорять, що Шутко[191] написала поганого сценарія, а Айзенштайн із нього зробив фільм-шедевр, то в цьому можна лише позаздрити режисеру. Режисерські розробки сценаріїв зводяться до механічної розкадровки та визначення плянів зйомки, до механічної розробки окремих епізодів. Відкіля походять ракурси, численні подвійні кадри, конструктивні двопляни? — далеко не із тексту сценаріїв, не з ідейно-художніх і технологічних компонентів кіно-сценаріїв. Чехівська рушниця вноситься не сценаристом у твір, а режисером і б'є з неї по наказу режисера; не сценарист, а… оператор — технічний компонент виробництва, що вже й на теперішньому ступені розвитку кіно-техніки може бути лише механічною силою, що часто діє всупереч задуму навіть режисера.

Кілька слів про молоду галузь кінематографії — методу звукового кіна. Звукове кіно у нас іде по лінії озвучування німого. Жодної методологічної установки! Мета озвучування зводиться лише до того, щоб «озвучити звук», без втручання звуку в розкриття ідеї твору через звуковий образ. Скажімо, коли в сценарії показано «разложение» — супровід — фокстротний мотив, коли говориться про революцію— Інтернаціонал. Така механічна приставка звуку до німого кіна з'являється лише ілюстрацією до картини, являється акомпанементом сценічного порядку — не більше, і… говорить про повну відсутність критики й самокритики.

Розв'язуючи питання про позитивне і негативне, треба не забувати, що крім цих меж кожна сторона має безліч інших якостей: свідомих і несвідомих, красивих і некрасивих, м'яких і грубих, любимих і ненависних. Боротьба цих «двох» початків зводиться не до знищення одного другим, а до переходу усього кращого на сторону об'єктивного процесу і через єдність протилежностей на вищому ступені утворюється нова форма. Заперечення іде не через знищення заперечення, а через розвиток — перехід в єдність суперечностей. Але тут справа не в рецептурі, не в правильній трактовці основних законів діялектики, а справа в правильнішому користуванні з них у творчій практиці.

Користуючись законами діялектики, не досить лише описати протиріччя; треба їх розкрити, розкрити так, щоб у самих протиріччях знайти прогресивні моменти, що рухали б уперед дійсність. Звідціля завдання: не фотографувати Дійсність, а глибоко розуміти її, усвідомити.

Та діялектика не догма, що за своїми формулами ховає розуміння дійсности. Діялектичний матеріялізм, як метода має в собі невичерпні можливости пізнання дійсности, її художнього розкриття через образ; опанувати ж методу — невідкладне завдання кожного фільмаря.

Кіно. 1931. № 11/12. С. 9–11.

Юр. Ко.

ВИКОРИСТАТИ ЛІТЕРАТУРУ Й КІНО ДЛЯ КОМУНІСТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ

До створення безкласового соціялістичного суспільства ми йдемо через клясову боротьбу, через дальше зміцнення диктатури пролетаріату, через підсилення ленінської комуністичної партії.

191. Мають на оці «Броненосець Потьомкін»

XVI партконференція поставила основним завданням у другій п'ятилітці цілком знищити економічні причини, що породжують кляси, перевиховати всіх працюючих на активних будівників безклясового соціалістичного суспільства. Це завдання можна виконати лише за умов нещадної боротьби з клясовим ворогом на всіх ділянках соціялістичного будівництва і зокрема на ідеологічному фронті.

Ленінський комсомол, молодь, мусить опанувати єдину революційно-наукову теорію Маркса, Леніна. Сталіна, теорію, що дав «ясність, перспективи, віру в перемогу» (Сталін).

Молодь в Країні Рад виростає в прекрасну історичну епоху, — в часи будівництва соціялізму. Наша молодь сама в активний діяч, борець за побудову безклясового суспільства. Та все більше зростав, включаючись у соціялістичний процес, нова фалянга молоді, що не бачила революційних бур, що не знає капіталістичного пригноблення й визиску, що бачила поліцая лише в музеї, або на малюнкові. Виховати нашу молодь в дусі бойових традицій партії й комсомолу; навчити нашу молодь розбиратися чітко в складній механиці клясової боротьби — таке завдання ленінського комсомолу. Цьому завданню треба підпорядкувати всі засоби ідейного виховання і зокрема таку величезну й могутню зброю класової боротьби як мистецтво. Буржуазія прекрасно розуміє вагу мистецтва і використовує його для задурювання клясової свідомости пролетаріяту й зокрема молоді.

Одним із могутніх засобів клясового впливу на трудящу молодь буржуазія використовує літературу. Це можна спостерігати на тому як зростає тепер націонал-шовіністична пацифістська література в капіталістичних країнах. Пригадаймо, як українська буржуазія в свій час борючись зі зброєю в руках проти диктатури пролетаріяту, зробила з співця покріпаченого селянства, з співця передпролетаріяту — Шевченка, — ікону, оповила його жовто-блакитним дрантям і, прикриваючись його ім'ям, провадила підлий торг з німецьким імперіалізмом та російською контрреволюцією, посилала на смерть задурену націоналістичним чадом частину у радянської трудящої молоді.

Успіхи п’ятилітки розбили вщент сподіванню буржуазії на відродження капіталізму в СРСР. «Підсумки п'ятилітки розбили відомий буржуазний “символ віри” про те, що робітнича кляса не здатна будувати нове, що вона здатна тільки руйнувати. Підсумки п'ятилітки показали, що робітнича кляса здатна також добре будувати нове, як і руйнувати старе» (Сталін. — Підсумки першої п’ятилітки).

Будівництво соціялізму в СРСР є справа світового пролетаріяту Комуністичні партії в капіталістичних країнах за допомогою своїх вірних помічників — комсомольських організацій, борються проти наступу капіталізму на робітничу клясу, проти готування буржуазії до інтервенції радянського Союзу що вже побудував фундамент соціялистичної економіки. Розповісти про цю героїчну боротьбу братніх компартій й комсомолу нашому комсомольцеві обов’язково потрібно. Для цього мало лише розібрати питання в бесіді під час занять з політшколи. Могутнім помічником тут має стати художня література — твори письменників, що виступають проти капіталістичного визиску що змальовують велику й важку боротьбу пролетаріяту з буржуазією. Візьмемо для прикладу хоч би такий твір німецького пролетарського письменника Віллі Бределя, як «Машинобудівельний завод і К°», або «Рур Палає» — Грінберга, чи «Тісса горить» Белла Іллеша, чи «Пляцдарм» — Ірчана. Коли б політкерівник розповів комсомольцям та молоді про такі твори дав пояснення про те, що саме пишуть ці письменники, молодь безперечно зацікавилась би. Крім того, художнє слово легше сприймається, отож, молодь може культурно відпочивати, читаючи таку книжку і в той же час такі твори показують живих людей, знайомлять читача іноді навіть з дрібницями важких умов клясової боротьби пролетаріяту в капіталістичних

країнах, піднімають клясову свідомість молоді, активізують її на боротьбу. Після прочитання того чи того твору можна на наступному занятті політшколи обмінятись думками, розгорнуті обговорення твору, пов'язуючи його з тематичним настановленням занять.

В умовах радянського Союзу маємо величезний розмах національно-культурного будівництва керованого комуністичною партією. Цей розмах маємо й по лінії літератури, що є частиною ленінського національно-культурного будівництва. В літературний процес увімкнулася робітнича кляса своїми кращими творчими силами. Робітнича кляса стала не лише споживачем культурних цінностей, вона стала її активним продуцентом висунувши своїх письменників. Зокрема комсомол висунув цілу плеяду своїх поетів, прозаїків, драматургів. Література на сьогодні ще набагато відстає від завдань соціалістичного будівництві, та все ж ми вже маємо цілу низку художніх творів, попри всі свої хиби становлять цінний вклад у пролетарську літературу. Такі твори як «Диктатура», «Справа чести», «Дівчата нашої країни» — Микитенко, «Нові береги» — Гордія Коцюби, «Перша весна» — Епіка, «Турбіни» — Кузьмича, «Хлібна рука» — Слісаренко, «Інтеграл» — Ів. Ле, «Перешихтовка», «Петро Ромен» та багато інших, розповідають про конкретну боротьбу робітничої кляси, зокрема молоді, на всіх ділянках соціялістичного будівництва.

Вміло використовуючи всі літературні недбання допоможемо нашому комсомольцеві, нашому молодому робітникові й колгоспникові краще зрозуміти процеси соціялістичного будівництва, глибша засвоїти політику партії, опанувати марксо-ленінську теорію. Зокрема величезну вагу в комуністичному вихованні має література, що змальовує минуле становище робітничої кляси й селянства в колишній «тюрмі народів» — Росії, твори, що змальовують героїчну боротьбу робітничої кляси й селянства проти царату, проти контрреволюції всіх гатунків за диктатуру пролетаріяту. Хіба не була «Мати» М. Горького могутньою піснею пролетаріяту, що повставав проти капіталізму.

В своєму творі «Буревісник» Горький оспівує прагнення пролетаріяту, в художніх образах дає йому перспективу завтрашнього дня. Такі твори багато допоможуть комуністичному вихованню молоді. Безперечно, тут треба, щоб керівник політшколи розбирався в літературних творах, сам читав ці твори, але це справа не таке вже й заважка. Не говорячи про місто, на селі завжди знайдеться вчитель чи культпропробітник парткому, що завжди допоможе й дасть потрібну пораду. Водночас методбюрам, визначаючи теоретичну літературу, треба вказувати й на джерела художньої літератури та давати хоч найкоротші поради про її використання.

Окремо треба сказати про роботу наших бібліотек. Адже в кожному райцентрі є бібліотека, та місцеві відділи Наросвіти здебільшого мало керують їх роботою, зосібно районові комітети комсомолу дуже мало цікавляться роботою бібліотек. Як правило, культпропи райкомів комсомолу не знають, які художні твори читає молодь, які твори молодь вимагає. Роботу бібліотек треба взяти в центр уваги комсомольських організацій. Наладити чітку роботу бібліотек, організувати консультації при бібліотеках, вивішувати бюлетені — бібліографії про нові твори, що поступають до бібліотек. Колбудівські стінгазети мають допомогти організовувати думки читачів навколо потрібних нам корисних творів, виховувати у читача вдумливе критичне сприймання прочитаних творів, а відтак керувати читачем, підвищували його ідейно-політичний рівень.

Одним з наймогутніших засобів комуністичного виховання молоді має бути кіно. Немає жодного села, колгоспу на Україні, де не буває, принаймні, хоч кінопересувки. Вміти використати кіно для підвищення ідейно-теоретичного рівня молоді це наше невідкладне завдання. Ось тут особливо сільський комсомол не може похвалитись своєю роботою. В більшості кіномеханік крутить картину «аби скоріше». Райкоми комсомолу, як правило, ніколи не знають, та й не цікавляться зараніш, яка картина буде демонструватись. Майже жоден культпроп райкому не знає

місячного прокатного пляну агентства Українфільму. В практиці роботи райкомів комсомолу майже не було, щоб райком обговорював плян кінофільмів на місяць, чи організовував диспут про якийсь фільм. Товариші скажуть, що вони не знають фільмів. Але ж в Українфільмі є метод розроблення чи лібрето до більшості картин. Хоч цього й недостатньо, щоб судити про фільм, але із змістом фільму з лібрет завжди можна і обізнатись, але краще є метод розроблень, де подається й коротка оцінка картини.

Радянська кінематографія за 15 років має чималі досягнення. Ці досягнення йдуть в першу чергу по лінії наближення тематики кіна до найактуальніших питань соціялістичного будівництва. Такі фільми, як «Снайпер», «Дві зустрічі», «Люлі, люлі дитино», «Панцерник Потьомкін», «Арсенал», «Чорна шкіра», «Щастя тітки Кравзе», «Приємного апетиту» та ряд інших з успіхом можна використати для тематичних вечорів підпорядкованих марксо-ленінському вихованню комсомолу та молоді, не дивлячись на окремі їхні хиби та помилки. Справа лише в тому, щоб уміло підготуватися до демонстрування картини, вміти пов'язати політико-виховну роботу з демонструванням, а найголовніше організувати правильне сприймання картини. Коли за умов кінопересувки це зробити важче, то в стаціонарних кінотеатрах маємо всі можливості для цього. Не треба чекати, поки глядач прийде самопливом до кіна, треба цілою нивкою засобів організувати глядача (зрозуміла проста рекляма, роз'ясна бесіда, зараніш, короткий переказ змісту, хоч би теми в афіші тощо.

Знаючи плян демонстрування картин, беручи участь у його складанні, райкоми комсомолу мусять включити в свою системи марксо-ленінського виховання такий могутній чинник ідеологічного впливу на маси, як кіно. В рямках коротенької статті не можна подати розгорнуто всіх засобів використання літератури й кіна для комуністичного виховання молоді. Але, безперечно, що комсомольські організації мало приділили уваги цьому питанню. Прорив у цій галузі треба негайно ліквідувати. Треба максимально використовувати ці величезні культурні цінності, як могутнє знаряддя партії для комуністичного виховання нашої молоді. Наша критика має допомогти в цьому, пропагуючи на сторінках преси цікаві й корисні твори, вказуючи на вади й помилки окремих творів.

Літературу й кіно підпорядкувати основному завданню другої п'ятилітки — «перетворити всіх працюючих на активних будівників безклясового соціялістичного суспільства».

Молодий більшовик. 1932. № 1. Січень. С. 16–17.

ПИТАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ МАРКСІВСЬКОЇ КРИТИКИ В КІНІ

Хоча марксівської теорії в питаннях кіна ще й бракує, а сьогодні, проте потреба методології в критиці саме на часі, бо в оцінках доробку окремих режисерів-фільмарів, на критичних обговореннях, на диспутах критика виступає з таких нежданих і небажаних позицій, що ці диспути являють справжні «Мамаєві побоїща», де «свій свого не лозна». Але в бійці виростає перемога об'єктивної сторони,—тим то проміж цих позицій вже на сьогодні чути: пролетарські фільмарі, попутники союзники. Ось саме звідціля й береться потреба діялектично-матеріялістичної марксівської методології в кіні. Кіно працює на сьогодні ще в основному попутницькими кадрами.

Ці кадри відограють неабияку ролю, тим то методологія позицій пролетарських критичних кадрів мусить бути чітко визначена, мусить чим далі набирати чітких математичних форм. Я кажу: викристалізованої методології й методи пролетарського кіна ще немає, а питання ці вже назрілі, тому я й беруся «не без некоторой робости» за цю невдячну й невисвітлену справу, пам'ятаючи східню примовку «не стрибайте вище власного горба». Отже, «від кожного по змозі»…

Наша маленька критика бралася поки що до розгляду окремих картин — доробку окремих режисерів. Проблемою попутництва, як цілого явища (не дивлячись, що основний відсоток творчих робітників у кіні ставлять вони, як групу, що типізована) — цьому питанню не віддавалося уваги методологія критики їх позицій, «истков», .хиб і досягнень відсутня. Відповідальні обставини, за яких працює кінематографія з цими кадрами, ставлять вимоги, щоби критика допомагала їм не тільки стати на ґрунт матеріялістичного світогляду й діялектичної методи в творчості але й скеровувати цей процес так, щоб якнайшвидше, і з якнайбільшим творчим ефектом цей перехід відбувся. Але перебудова їх мусить проходити не під знаком гнилого ліберальничання, підлабузнювання (як, наприклад, «Довженко стоїть між (?) матеріялізмом (!) і ідеалізмом — О. Корнійчук, «Молодняк», № 9, 1931 р.), а під знаком принципової, жорстокої більшовицької критики, під знаком глибокої марксівської аналізи їхньої творчосте, що відкидала б усі груповщицькі, заушательські, безпринципні вихватки проти окремих фільмарів попутників. Стати на цей шлях зможе лише критика, що матиме марксівську методологію.

В завдання критики мусить входити й нещадна боротьба проти форсоцівських вправ та інших «ізмів», що під соусом ортодоксії марксизму приховує в собі деборінщину, переверзіянство, літфронтівщину, які в своїх концепціях виходять із меншовиковного ідеалізму.

Щоб відштовхнутися від розгляду цих «теорій», як у нас на Україні, так і в Росії (журнал «Пролетарське кино» де часто-густо трапляються ці «вправи»), це зробимо з дальшиій роботі, я мушу оговоритися a priori проте, що кінематографія не мусить проходити організаційно тотожніх форм із літературою, театром, ізомистецтвом, хоча тут, безперечно, є й спільні аналогічні й тотожні процеси, наприклад, диференціяція кадрів, використання досвіду літератури, як передової ланки мистецтва, навіть модуляції ухилів, що були в літературі, але все таки специфіка кіна остається.

Як методологічно побудована та маленька критика, що розглядає (аналізує) твори кіно-попутника? Попутника тут беру не по організаційній належності, а по характеру творчости. Береться ідейно-політичний комплекс картини до цього додається сума технологічних компонентів, до цього додається «впливологія» — наслідування, уподобання від метрів, ось і все. Ідейно-політичний комплекс і технологічні компоненти ще не ставлять повної аналізи, навіть кількісної. Вчити аналізувати не завдання критики. Треба лише вказати на зворотню сторону такої «аналізи», коли вона режисерів — людей здатних критично мислити, привчає лише до аналізи свого власного доробоку, привчає досконало розбирати пружини своєї творчости без викриття цих пружин, без аналізи, чому саме він вживає цих, а не інших пружин. Так само констатовно вказується режисерам і їх ідейно-політичний комплекс. На основі цього починається у них рефлексія, самокопирсання у своїй ідеології. Копирсання це заховується в рямці свого творчого я і не дає їм рухатися вперед, поглиблюючи творчість і розбиваючи штучні рямці, що їх зробила методологічно неправильно — побудована критика.

Справжня марксівська критика не мусить застигати на картанні формально-технологічних прийомів. Критика принципова й висока мусить філософічно доповнювати й виправляти допущені помилки, виходячи із усіх комплексів їх творчости, із їх світоглядної концепції. Не може також критика йти й по лінії абсолютного заперечення перекреслювання всього доробку попутництва.

Правда є попутники й попутники. Та кінематографія, як мистецтво, має соціялістичну технічну базу і контроль цією базою на мою думку, забезпечується вповні.

Серед творів попутників ми маємо цікаве явище, коли навіть один із них працює за однаковими творчими умовами (світогляд і метода), але твори мають різну соціяльну значущість. Візьмемо Довженкові «Звенигору», «Арсенал» і «Землю». «Арсенал» не тому вище «Землі», що саме в той час він більше наближався до табору союзників, а тому, що в нього, як і в кожного попутника соціяльна природа в основному революційна, але сприйняття революції в нього іде часто не за ознакою органічного сприйняття її, через світогляд, а за ознакою настроєности, за ознакою офіціяльного офарблення. Саме таке й було в нього сприйняття революційної дійсности в «Арсеналі», — органічністі ніж у «Землі».

Завдання марксівської методології в такому питанні вивести це й довести, указати на брак чи нестачу світогляду ідучи не лінією заперечення емоційного офарблення, з а лінією боротьби за опанування попутником пролетарського світогляду й творчої методи.

Попутник довго не втрачає зв'язків із своїм, середовищем, він довго на своє оточення орієнтується своєї творчістю, навіть, коли це оточення (клясове) регресує. Традиції смаків і уподобань живучі. Та ось на гранях історичних епох, на поворотах історії йому доводиться рвати і з цим середовищем остаточно й не тільки в буквальному розумінні, але й в розумінні творчих зв'язків. Нове оточення — нові зв'язки, відмінні від старих не тільки кількісно, але й якісно. Режисеру треба ці зв'язки не тільки засвоїти, але й розуміти їх, тобто бути на височині філософії своєї нової кляси. Усвідомлення зв'язків, усвідомлення свого творчого процесу потрібне для того, щоб цілком володіти новим матеріялом, новими засобами.

Над сприйманням нового матеріялу серед попутників знову спостерігаємо цікаве явище подвоєння. Цей «гамлетизм» полягає в тяжінні «душі» попутника до «безпосередніх сприймань» і усвідомленими поняттями. Це явище ускладняється ще й тим, що частина попутників усвідомлені поняття майже зовсім ігнорує, або сприймає їх в аптечних дозах. У такому випадку ми маємо жахливе відставання творчости від соціяльної практики своєї нової кляси жахливу безідейність у картинах.

Інша справа, коли між безпосереднім сприйманням дійсности і усвідомленими поняттями у творця настає наближено діялектична рівновага. Та цієї рівноваги повної в формі єдности сприймання і поняття в них не може бути без конкретних тематичних умов. Таким наближеним конкретно тематичним зразком, що має в собі елементи діалектичної рівноваги, можна вважати «Арсенал» Довженка. Тут завдання критики в таких випадках по відношенню до попутників треба зробити наголос на засвоєння ними усвідомлених понять. А для самої критики треба взятися за систематизацію методологічних надбань, за відстояні діялектично-матеріялістичні формули методології, конкретизовані в питаннях творчої методи. Цікаво, що критика цей значний твір «Арсенал» майже обійшла, порівнюючи з тим, що писалося про «Землю» і «Звенигору». А в ньому був багатющий матеріял для дискусій, що рухав би справу вперед. Тільки незакріплені методологічні позиції в критиці, тільки властивість непролетарської критики перекидатися від уподобань до уподобань, від смаків до смаків призвело зниження ідейно-художньої вартости продукції останніх років, розглядаючи це відставання в зв'язку зі зростанням країни.

Кажуть, кіно-критик М.П. Бажан займається проблемою кіно-образу Проблема, що й казать, важлива й трудна. Особливо, коли вона віддана в концесію одному хоч доброму дослідникові. Чи займаються цією проблемою режисери, оператори? — Ні. А треба б, щоб вони взялися до розробки образу з тим, щоб не тільки там обжитися, але й застосувати добуте в практиці.

Проблема образу — одно з найважливіших завдань у кіні. Пора вже, не замикаючись в образ соціялістичного індивіда, говорити про «збірний» образ епохи.

Перш ніж говорити про абсолютну неправильність побудови образу тотожнього своєму індивіду, хотілося б коротко зупинитися ще на стихійній діалектичній рівновазі, що повна в собі розхристаности, окультних сеансів, спіритуалізму повна містики й забарвлена діалектикою біомеханіки. Це картина «Темне царство» — Гавронського. Іншу сторону стихійної діалектики, але безперечно не тотожньої з «діалектикою» Гавронського дав Довженко в картині «Земля». Він переніс її із центру класової боротьби на біологічну і далі в галузь об'єктивного ідеализму, порушивши цим діялектичну рівновагу свого «Арсеналу» — тому то «Земля» стоїть ідейно тематично нижче «Арсеналу» не дивлячись на досконалість її форм.

Оточення мусить впливати на попутника не тільки через саму «пристяжну» критику, не тільки через кадрову, треба щоб і самі режисери взялися переглядати свої позиції, взялися за цей перегляд на основі марксівської аналізи. Правильність взаємин оточення з режисером-фільмарем через критику дійову, бойову й орієнтація обох їх на пролетарську громадськість країни — запорука найшвидшого переозброєння попутників.

Повернімося до теми про тотожність образу своєму індивіду. Як дехто береться здійснювати через кіно-гасло дати збірний образ епохи? Беручи за схемою, що окреме проявляється в загальному, загальне їв окремому, режисери беруть не героя, а його біографію, віддзеркалення його. Та функція кіна не тільки фотографувати дійсність, але й змінювати її. Тим то автобіографія тотожня своєму «власнику» (переверзівське настановлення) антихудожня й спрощена схема. Ні Чайлд Гарольд, ні Гамлет так не складалися. Герой, що має в картині тотожність із своєю біографією позбавлений рис історичности й просторовости. Історичність його ми пізнаємо в часі, в діалектичному рухові, просторовість — в образі через психіку. Історичний матеріялізм розглядає час — діялектику як явище, що не дозволяє речі період її становлення перейти в статику, а просторовість, як явище, що в період становлення речі в часі дає відчути її психологічно. Герой-пролетар позбавлений історичности — це естетизований пролетар, навіть у яких би монументальних формах його не подали — все одно він не діялектичний, закам'янілий у своїх тотожніх формах. Таким випещеним естетством дхне від монументів Кавалерідзе у «Зливі» та «Перекопі».

Гасло подати Історію партії й заводів у кіні. Беручи історію партії чи заводу, щоб подати це художнім фільмом, щоб відчути цей фільм історично й психологічно, треба починати не з дат, не з біографії за рецептами Переверзева, а треба говорити в першу чергу про клясову боротьбу, що ведеться навколо партії, про клясову боротьбу, що намагається ревізувати історію партії, треба говорити за людей, що викувала партія в боротьбі; тільки так ми дамо правильно й високо-художньо цю Історію. В історії заводів треба, теж говорити не лише про біографію людей за. воду, — цього не досить, треба говорити про історію боротьби (класової) на заводі й заводу. Тут маємо вже маленький досвід: це «Златие гори»[192] — але й вони особливо в останніх частинах збиваються на автобіографізм тотожній своїм героям, збиваються на публіцистику, як неповно, цінний засіб для художнього відтворення.

Важливою проблемою, де треба працювати теж методо, логічно це теми з минулого. Як сприймається минуле? Минуле розглядається з погляду сучасного як розривність, що є умовою нерозривности.

Підхід до правильного розв'язання цієї проблеми п творчості розв'язується не через неподільність, я через розривність Із старим. Тут ця розривність вчувається, як умовно закінчений

192. «Золоті гори» («Щаслива вулиця», 1931, реж. С. Юткевич). — *Прим. упор.*

цикл у рухові. Саме цей розрив мусить братися на увагу, але з обов'язковою умовою нерозривности з сучасним.

Методологія критики не статистика. Роботи й роботи й роботи вистачить на роки. Але це не значить, що кристалізація методологічних формул мусить бути розрахована на довічне користування з них. Та й саме явище попутництва не е довічне. Методологія буде слугувати йому, як практичний дороговказ, підтверджений марксівською теорією, що буде ламати «ілюзію кляси в собі».

Питання методології марксівської критики тут у цій статті неповні, може й спірні, але тільки потреба поста» вити їх керувала мною, щоб їх тут викласти.

Г. Саченко

Кіно. 1932. Січень. № 1/2. С. 18–19.

Борис Каневський

ЗА БОЙОВИЙ ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСПУТ У КІНІ

Доба розгорнутого соціялістичного наступу цілим фронтом, вступ країни в період соціялізму загострюють класову боротьбу на всіх ділянках нашої дійсности і, зокрема, в нашій радянській кінематографії, як частині ідеологічного фронту.

В промесі диференціації клясових сил виразно позначився ряд течій, ухилів та збочень, що корінням виходять з буржуазної та дрібно-буржуазної ідеології, з некритичного сприймання й перенесення здобутків кінематографістів старої формації, здобутків західньої кінематографії.

Марксівсько-леніновою теорією — тією зброєю, за допомогою якої наша партія та Комінтерн розв'язують складніші питання будівництва соціялізму та міжнароднього революційного робітничого руху — не опанувала більшість творчих кадрів кінематографістів й наслідком цього кінематографія не виконує поставлених перед нею партією завдань, не перебудувала своєї роботи відповідно до нових умов.

Кінематографія, що являє собою найважливішу для нас ділянку з мистецького фронту, це актуальніше питання про перебудову відповідно до нових умов до сього часу зі всією рішучістю не поставила.

А кінематографії слід особливо гостро це питання ставити, оскільки до сього часу радянська кінематографія ще дуже відстає.

Боротьба за велике мистецтво більшовизму в кінематографії, тому набуває особливої ваги.

Ця наскрізь партійна проблема являв собою завдання не на короткий час.

Проблема боротьби за пролетарську творчу методу в кінематографії, за творчу методу, що було б обґрунтована філософією Маркса-Леніна, що зростала б у боротьби проти ворожої нам буржуазної кінематографічної практики, що ще міцне місце посідав в творчій продукції радянської кінематографії, е найактуальніша проблема сьогоднішнього дня, що мусить посісти головне місце в нашій творчій практиці, теоретичній і методологічній роботі.

Отож, щоб піднести ідейно художній рівень нашої кінематографії, щоб включити її в шерегу передових бійців за велике мистецтво більшовизму треба насамперед вивчити її творчу

практику, чимала частина якої просякнута ідеями аитимарксівської концепції, проміннями більшовицької критики і самокритики висвітлити усі ланки її діяльности.

Кінематографія не спромоглася до сього часу зорганізувати жодної міцної ефективної творчої дискусії, потреба в якій в кінематографії особливо гостро відчувається

За весь час свого існування відомі два диспути, що їх організував АРПК (Москва, Київ), але обидва вони бажаних наслідків, через низку причин, не дали.

Наслідком вказівок т. Сталіна про відсталість нашої теорії від практики, від темпів нашого соціалістичного будівництва, про розрив між станом теорії та можливість виконувати завдання, що ставить перед нею партія та робітнича кляса, ми мали рішучий, поворот на всіх фронтах нашої теорії.

Ми мали дискусії: економічну, педагогічну, історичну, філософську, літературну, ми не мали лише дискусії кінематографічної.

А ця дискусія знову таки, зараз особливо, потрібна.

Чому?

Що має вона розглядати?

Які проблеми вирішувати?

Генеральне гасло пролетарського мистецького руху, боротьба за велике мистецтво більшовизму вимагає, що б найважливіше для нас мистецтво боролося за. це гасло.

Насамперед на конкретному сучасному актуальному матеріялі, на підставі зв'язку з клясовою практикою, мусить бути розглянуто питання творчої методи.

Остання творча практика ще раз доводить потребу цієї боротьби. Аджеж ми маємо не лише провал низки робіт українських та радянських кінематографістів в галузі німого кіна (Медведкін і інш); найновіша звукова продукція також несе в собі низку недоліків в установці, в ідеологічному трактуванні, в творчій методі.

Крім «Путьовки в життя», що є величезне технічне досягнення радянської звукової кінематографії, інші фільми не можуть ні в якій мірі задовольнити нас.

Отож потреба переглянути пройдені шляхи потреба перебудувати творчі методи загострена як ніколи.

Але разові з цією проблемою, нерозривно з нею, зі всією рішучістю постає питання надзвичайно великої ваги, краєугольне питання перебудови творчої методи, питання опанування марксо-ленінською філософською методою, питання опанування матеріялістично-діялектичної пролетарської методи.

Творча дискусія має сприяти і проблемі диференціяції творчих кадрів кінематографістів, проблемі створення пролетарської асоціяції.

До цього часу кінематографія не має своєї власної пролетарської асоціяції, а проблема ця зараз е найактуальніша проблема і розв'язати її якомога швидше є наше невідкладне завдання.

Потреба в диференціяції творчих сил кінематографістів на сьогодні є цілком очевидна. І лише шляхами диференціяції, шляхами негайної реалізації призову ударників до кіна, шляхами влиття свіжого струму нових пролетарських кадрів кінематографістів, щ їх дасть Інститут, в організм кіновиробництва через закріплення міцного зв'язку з пролетаріатом, що буде наслідком цього влиття і призову, має іти кінематографія до згуртування, а відтак і консолідації своїх творчих пролетарських сил до створення пролетарскької асоціяції кінематографістів.

Цілком зрозуміло, що організація АРПК не являє собою лише організаційну проблему, що при організації треба конче враховувати співвідношення с л в радянській кінематографії

шляхи зросту пролетарських кадрів і всі ті моменти. що про них ми вже згадували, але знову таки ставити чітко це питання, боротися за найшвидше здійснення його ми можемо й мусимо.

Наші кіноорганізації мусять негайно розпочати цю справу, коли кінематографія справді хоче включитись в загальний похід за виконання генерального гасла і провідного завданню усього пролетарського мистецького руху — гасла боротьби за велике мистецтво більшовизму.

Творча дискусія, що повинна бути негайно зорганізована за участю ВУАМЛІН, літератури, театру, кіноробітників інституту, широкої кінематографічної громадськости: ТДРФК, АРКК'у, широкої робітничої громадськості сприятиме в великій мірі цій боротьбі.

Радянське мистецтво. 1932. № 23/24(77/78). 25 січня. С. 11–12.

Бригада:
І. Іваницький, І. Кифоренко, Ю. Кобелецький, Я. Мордерер, П.Шестопал

З ВОГНЮ ТА В ПОЛУМ'Я

(З приводу статті М. Бажана «Місіонери» чистото «кіна»)

Редакція журналу «Кіно» вирішила синтезувати всю попередню критику про кінооківство і для цього видрукувати статтю, яка б звела все попереднє і остаточно викрила соціальну природу цієї школи в кіні, що, претендуючи на революційність та науковість, є по суті активно-ворожа пролетарській кінематографі. Правда, редакція не каже одверто про ці свої наміри, але розмах, претензія на ерудицію статті М. Бажана «Місіонери» чистого «кіна», що присвячена викриванню кінооківства, місце, відведене під статтю (шість журнальних сторінок 12 шпальт) — недвозначно говорять про ґрунтовність намірів і редакції, і автора (дивись «Кіно» журнал, 1931 р., № № 10, 11–12).

Безперечно, що цей намір, оскільки б він справді довів свою серйозність, треба всіляко вітати.

В період, коли завершена побудова фундаменту соціялістичної економіки, робітнича кляса і колгоспне селянство під керівництвом комуністичної партії вступили в четвертий завершальний рік першої п'ятирічки, в період, коли питання «хто-кого» остаточно вирішено на користь пролетаріату, але рештки капіталістичних елементів в агонії чинять шалений опір, — питання боротьби за чистоту марксо-ленінскої теорії, в кіні зокрема, боротьби на основі вказівок т. Сталіна в листі до редакції «Пролетарская Революция» проти намагання просунути приховану ворожу контрабанду — набирає виключного значення.

Партія поставила перед мистецтвом, у тому числі й перед кіном, конкретне завдання: показати героїчну боротьбу робітничої кляси та колгоспників за соціялізм, дати образ збірного героя-ударника, боротися за велике мистецтво більшовизму, за твори, гідні великої доби, за фільми, що мобілізували б маси на і творчий героїзм.

Виконати це завдання можна лише на основі непримиренної партійности, *борючись з усіма ворожими проявами у кіні, шкідливими теоріями, які треба до кінця викрити та дощенту розтрощити, якою б вони революційною фразою не прикривалися.* Без цього ми не зможемо ліквідувати відставання кінематографії від завдань соціялістичного будівництва. Тільки в процесі цієї жорстокої класової боротьби ми загартуємо кадри пролетарських кінематографістів, підсилимо клясову диференціяцію серед митців та опануємо творчу методу пролетарської кінематографії.

Отже стаття про кінооків мусіла б на основі комуністичної партійности діялектично викрити соціяльне коріння його, під якими б воно завульованими формами не ховалося, та дати клясову оцінку кінооківства, що посіло міцні позиції в кінематографи.

Перед тим, як розпочати аналізу критики М. Бажана, не зайвим буде зауважити, що до цієї роботи він підійшов із солідним непереборенним вантажем формалістично-націоналістичної контрабанди у своїй власній творчій та критичній роботі (див. сценарій «Квартали передмістя»[193], поема «Сліпці», статті про творчість О. Довженка), про яку ми тут не говоритимемо, посилаючи читача до журналу «Критика», 1931 р., № 10, — стаття Юрченка тощо. Це зауваження ми робимо не з попередженням, що М. Бажанові заказано в дальших своїх роботах перебороти свої помилки і стати на позиції союзника пролетарської кінематографії, а щоб полегшити читачеві розібратися, як і в який бік іде розвиток критичної роботи М. Бажана та як у конкретній своїй роботі він переборює свої помилки.

Редакція журнала, друкуючи статтю М. Бажана, зауважує, що «з деякими йог твердженнями не погоджується й вважає її за дискусійну», але жодним словом не обмовилася, з чим саме не погоджується і, ще гірше, до цього часу не розгорну дискусії навколо цієї статті й не дала сама їй розгорненої критики. «В кіні, — говорить про кінооків М. Бажан, — через брак марксистської кінокритики, через знач попутницькі кадри кінематографічних діячів, ці теорії ніякою мірою ще не розкриті, ці теорії ще й досі наснажують творчість багатьох майстрів радянського кіна». Так, за М. Бажаном, кінооківство *«ніякою мірою ще не розкрите»*[194]. Бажанові припало «першому» і, очевидно, й останньому (бо після Бажанової ерудиції «вже нічого робити») розкрити цю школу.

Гаразд, Подивимося, що ж це за явище кінооківство, яке його соціяльне коріння, за М. Бажаном.

Старанно ж розгляньмо разом з читачем статтю, шукаючи клясової аналізи теорії та практики кінооківства, зв'язку його з ворожими відголосками у політично-філософських питаннях та ролі у клясовій боротьбі в самій кінематографії. Та при всьому бажанні знайти щось позитивне, ми бачимо протягом усієї статті старанне прикривання дійсности, запеклої клясової боротьби в самому кіні, пасивне, констатоване ставлення до цієї ворожої школи.

З аналогієї з подібними явищами з літературі (лефівство) кінооківство *«безстрастно-об'єктивно»* трактується без зв'язку з сучасністю, як відбивання *«ідеології науково-технічної інтелігенції та настроїв певної частини дрібної «радикальної буржуазії».*

І далі: «Радянська кінематографія вже дійшла того часу, коли пробила остання година *старій метафизиці — кінооківству. Кінооки, суб'єктивно революціонери (!?), може й хочуть іти до пролетаріяту, але об'єктивна сила їхнього світогляду (!?) заважає їм зробити рішучий крок до пролетаріяту.* Лише рішуче переборення всіх решток старого світогляду допоможе їм змінити свою дрібнобуржуазну революційність на єдину справжню революційність пролетаріяту».

193. «Квартали передмістя» (1930, реж. Г. Гричер-Чериковер). — *Прим. упор.*
194. Підкреслення скрізь наше. — Бригада.

Ще читаємо: «Я гадаю, що коли доба військового комунізму, коли патос громадянської війни захопив і підкорив собі їхню революційну, але не справжню пролетарську творчість, то тепер, коли клясова борня продовжується на новій основі реконструктивного періоду, коли йде справа, про гартування пролетарського світогляду й по всіх ділянках мистецтва, треба й до їхнього світогляду уважніше поставитися, *бо цей світогляд веде їх до позицій революційного пролетаріяту».*

І так до кінця, пасивно, як спостережник, деклямуючи на всі лади — «дрібна буржуазія», М. Бажан не викриває класового обличчя цієї дрібної буржуазії на даному періоді клясової боротьби, беручи «науково-технічну» та дрібну «радянську» буржуазію взагалі, як незмінне явище, одірване від взаємочину з іншими клясами, не аналізує, які клясові зрушення та соціальні ідеали ховаються за «ліво-революційним» кінооківством. Натомість у М. Бажана кінооківство виступає як «стара метафізика», а тому кінооки *«може й хочуть іти до пролетаріяту»*, але *«старий світогляд»* перешкоджає їм. І тут же він сам собі суперечить: «цей світогляд веде їх до,позицій революційного пролетаріяту». Отже в першій частині статті («Кіно» № 10) зовсім абстраговано аналізу від клясової боротьби, а в другому числі журнала (№ 11–12) під кінець статті: *«ця борня хоч і продовжується на новій основі, основі реконструктивного періоду»*, але яка ця боротьба, коли автор подає її не партійно-пасивно, коли вся стаття аполітична і тільки іноді прикривається цитатою, коли саме кінооківство трактується як формальна категорія, а не вияв упертої клясової боротьби. Адтеж «*світогляд* (кінооків — Бригада) *веде їх до позицій революційного пролетаріяту».*

Чому «кінооки не вірять в здібність людського (чому не клясового — Бригада) *сприймання відбивати об'єктивну дійсність», чому вони «фетишизують науково-технічну основу кінематографії»* — так і лишається секретом автора, який послідовний у прикриванні фактів клясової боротьби, що приховалися за кінооківством.

Далі бачимо, як Бажан прикриває своє безсилля розкрити суть кінооків цитатами, виходячи в своїй аналізі не з фактів клясової боротьби, а з формули, яку він, підставляючи цитати, створює на всі випадки життя «для всех времен, для всех народов»: Так про «лівацтво» кінооків він говорить: «Отже ця «лівизна» не говорить про те, що вони об'єктивно підходять ближче до пролетарського табору. Це *абстрактна «лівизна» (!)* дрібної буржуазії, *що може дуже легко скотитися до правизни, відійти від пролетарських позицій аж до абстрактного, отже ідеалістично розуміння революційности.* «Лівизна» кінооківських програм не може затемнити їхнього дрібнобуржуазного обличчя».

Звідки М. Бажан узяв, що у кінооків «абстрактна» «лівизна»? Читач здивується, коли ми проінформуємо, що тут Бажан намагається виходити з Леніна. Звичайно, своєрідно «виходить», але ця своєрідність прямо межує з фальсифікацією під Леніна. Наприклад, Ленін про «бойкотистів» Державної Думи говорив, як про абстрактність дрібної буржуазії, що відірвана від конкретної дійсности. І от Бажан, не аналізуючи сучасної соціалістичної дійсности, що породжує кінооківство, робить з цього висновку про бойкотистів застиглу формулу і цим по суті фальсиіфкує Леніна, бо це деборинсько-формалістичне застосування Леніна, яке й є теж фальсифікація. В наслідок цього кінооківська «лівизна» вийшла як «абстрактна», що тільки *«може легко скотитися до правизни»*, до *«ідеалістичного розуміння революційности». Отже виходить,* що на нашому етапі клясової боротьби ворожі теорії всього-на-всього *«абстрактні»,* лише *«можуть скотитися до правизни»* та ідеалізму тоді, як далі побачимо, кінооківство є вияв активного опору ворожих сил пролетарській кінематографії. А ось як оцінює партія «лівизну» всередині країни:

«Боротьба з цими «лівими» перекручуваннями є невід'ємна умова найшвидшої ліквідації всіх і всяких решток правого опортунізму — головної небезпеки на даному етапі» («Большевик», № 23–24, 1931 р. — передова «Пятилетка в четыре года будет выполнена»).

Отже з цього видно, що вже з самого початку М. Бажан заплутався з своєю «безстрастною об'єктивністю» і непоправно вгруз у трясовину власної буржуазно-формалістичної методології, про яку докладніше далі.

Побачимо, що ж говорить марксистська критика про кінооківство, та критика яку з висоти Олімпу не помічає М. Бажан, кінокритика, яка, на його думку, *«ніякою мірою ще не розкрила цієї теорії,* тоді як пролетарська кінокартина так розкриває кінооківство»: *«Ці коріння треба шукати в світогляді представників цієї школи, представників дрібнобуржуазної інтелігенції, попутників у кіномистецтві. їх «лівизна — лівизна дрібної буржуазії, яка розглядає процеси клясової боротьби, процеси соціялістичного будівництва, не діялектично, а механічно. Процеси індустріялізації країни сприймаються нею не як процеси соціяльного порядку, а як технічний процес, як процес стихійний, сприймаються пасивно, ізольовано»* (О. Корнійчук. Стенограма доповіді на першій кіно-нараді при ЦК ЛКСМУ. «Молодняк», 1931 р., № 9).

Візьмімо другого автора. *«Маємо і лівацькі настрої. Про кінопродукцію Дзиґи Вертова говорено багато. Ідеологію конструктивістів у кіно, що ховаються іноді за «лівою» фразою, а по суті роблять праві діла — вже досить викрито. Ці товариші захоплюються псевдоіндустріялізмом, псевдоколективізмом; вони ладні показувати машини і машини, суцільні маси без імен і прізвищ, але не можуть вони показувати ударника, творця нового суспільства, основну силу виробничих сил країни. Звідси місток часто-густо йде безпосередньо до червоної халтури, коли, прикриваючись індустріялізмом у кіні, надколективізмом, окремі режисери протаскують на екран схематичні аґітки, що не насичені ні волею клясової боротьби пролетаріяту, ні силою його емоцій, які рухають мільйони до історичних перемог»* (В. Мускін. Стенограма виступу на КСМ кіно-нараді при ЦК ЛКСМУ. Кіно-газета, Листопад 1931 р.).

Проаналізувавши клясове обличчя кінооків, В. Мускін робить відповідні партійні висновки, що зразу орієнтують і кінематографіста і широкого читача:

«З цими ліваками, які суттю роблять праві діла, треба збільшити боротьбу, не забуваючи, що основна небезпека зараз — права».

Уже цими двома цитатами пролетарської кінокритики, а не фальсифікацією під її, як це ми бачимо в М. Бажана, викрите соціяльне тло і клясове коріння цієї буцім «ліво»-революційної, а по суті правої природи кінооківства, що, відображаючи настрої дрібної буржуазії, соціялістичне будівництво розуміють як стихійний, технічний процес. Далі в Бажана йде пов'язання теорії кінооківства з фактами ворожої контрабанди в філософії. Здавалося б, що М. Бажан, оскільки вже він пробує заналізувати це явище, мусів би викрити спорідненість кінооківства з ворожими теоріями в філософії на нашому етапі розвитку боротьби на філософському фронті. Але що ж ми бачимо? Замість того, абстрагуючись від клясової боротьби і в країні і в кіні, не аналізуючи соціяльної природи кінооківства, *М. Бажан іде по протоптаному Дебориним шляху у філософії. Бажан бере факти*: неігровізм — кінооківство і прикладає до формули (або формулу прикладає до фактів) — богданівсько-махістської філософії емпіріокритицизму, *відриває теорію від практики, від клясової боротьби*, без виявлення якої в фільмі анліза перетворюється на порожній звук.

Ось що, на думку Бажана, є основою помилок кінооків: «З одного боку тягнучи до ліквідації образу, а звідси й до ліквідації мистецтва, як специфічної форми пізнання світу, кінооки, з другого боку, проклямують абсолютну суб'єктивну волю творця цими фактами орудувати. Такі

противенства в їх теоріях *ці протилежні начебто й суперечливі позиції кінооківства насправді мають під собою одну спільну базу, одну спільну основу — емпіріокритичну філософію, яка тягнеться від Маха та Авенаріуса через Богданова аж до останніх епігонів цієї ідеалістичної школи в радянському мистецтві, до школи кінооківства». І далі, «Кінооки стоять на цій емпіріокритичній основі своєї філософії й звідси виростає вся система тих поглядів кінооківства, яку вони прокламують, як систему пролетарської кінематографії».*

Бажан не викриває клясового обличчя кінооків, приховуючи його за емпіріокритицизмом, як за якесь далеке, а тому й незрозуміле для читача явище, яке не пов'язане в сучасній клясовій боротьбі з ворожою філософською контрабандою, а тому, не зважаючи на всі обвинувачення Бажанові на адресу кінооків, вони виходять об'єктивно не ворожі нам.

Не врятовує становища гучна фраза, в якій Бажан бере кінооківство не на основі клясової боротьби, а на основі впливу від іншої філософії, бере і застосовує готову формулу: *«концепцію кінооківства, як концепцію, що базується на емпіріокритичній, богданівсько-махістській філософії, яка тягне наше кіно до ідеалізму, до реакції».*

Що там якісь конкретні соціяльні умови! База — емпіріокритицизм. М. Бажан любить і вміє своє деборинство прикривати цитатами. В даному разі він зловживає Леніним, безсилий по-ленінському теорію прикладати до практики і на основі революційної практики творити революційну теорію.

Виведена по-деборинському формула допомагає створити механічний «стрункий» ряд тверджень про все, що хочете: і про монтаж, і про фабульність, тільки не про клясову боротьбу та відображення її в кіні. Такий підхід веде до дальших помилок.

Так, не викриваючи і не розуміючи активно-ворожої суті кінооківства — неігровізму, як відображення настроїв дрібнобуржуазної інтелігенції, *«яка розглядає процес клясової боротьби, процеси соціалістичного будівництва не діялектично, а механічно, процеси індустріялізації країни сприймає не як процеси соціяльного порядку, а як механічний процес, як процес стихійний»* (Корнійчук), не розуміючи, що суть неігровізму (як його розуміють кінноокиʼ) в недовір'ї в здібність з допомогою діялектичної творчої методи відобразити об'єктивну дійсність, в недовір'ї в здібність пролетаріяту творити нове суспільство — не розуміючи цього, Бажан говорить:

Відкидаючи неігровізм, як творчу методу, не можна відкидати неігровізм, як засіб художньої кінематографії. А в кінематографії науковій, аґітпропівській, шкільній, навчальній, де доводиться фактом орудувати в його чистоті, де йде справа про *наукове пізнання життя, там неігровізм має тим паче заслужене право на існування* і є засіб створення тих чи тих ділянок всієї складної системи кінематографії. Але кінооки не йдуть працювати в культурфільми».

Отже повна готовість спекатися від кінооків у художній продукції, віддати їм у цілковиту концесію нехудожні фільми, не розуміючи чи не хочучи розуміти, що тут кінооківський неігровізм не менш шкідливий, ніж у художньому фільмові, й пізнання об'єктивної дійсности подібним «неогровізмом» не можна досягнути.

Замість викрити і на матеріялі довести ворожі, явні й приховані тенденції кінооківства, намір об'єктивно й суб'єктивно перекрутити факти соціялістичного будівництва, намір показати наше місто, наші соціалістичні темпи, як Урбанізовані, що ні чим не різняться від капіталістичних темпів і машин, поданих в естетизовано-технічному процесі, замість викрити це — довго й непереконливо автор доводить, що основа кінооків — імпресіоністична філософія *(тут Бажан стиль сплутав з, філософією, ототожнив їх)* доводить, приховуючи соціяльне коріння, що основа кінооківства є «повертання знову до перших джерел… до батьків емпіріокритицизму Маха й Авенаріуса», замість викрити спорідненість цих теорій з ворожими вчасними теоріями

у філософії, знову й знову замазуючи клясову основу кінооківства; довго й непереконливо доводить, що кінооківство не здатне діялектично показати нашу героїчну дійсність (в такій картині, як «Людина з кіноапаратом», програмовому творі кінооківства — яскраво виявилася безсилість кінооків відбити сьогоднішній день), доводячи це самому собі, бо пролетарська кінокритика, за браком якої уболіває М. Бажан, давно вже викрила не те, що не здібність, в ворожу «здібність» перекручувати нашу дійсність.

На цьому ж ґрунті виникає і твердження Бажана про пасивність кінооків:

«Емпіріокритична невіра в можливість людини пізнати зовнішній світ, анти-діяликтичний розрив між суб'єктом та об'єктом *спричиняється до принципової пасивности кінооків* в процесі фільмування: «організація зйомки, а не того, що знімають».

І тут М. Бажан не хоче бачити, що в пасивности кінооків, якій охоче повірив критик криється своєрідно-войовнича активність. Говорячи про пасивність у організації матеріалу, вони ловлять на гачок. Активність тут у тому, що матеріал, мовляв, уже природно організований, організованій правдиво, єдино-об'єктивно вірно і до того ж не так, як діялектично здається робітничій клясі та її керівнику — комуністичній партії. А раз матеріял сам по собі організований, то лишається його активно зафільмувати через: «об'єктивну» камеру і вийде «об'єктивна» дійсність на екрані. Так за пасивністю прихована шкідливо-тенденційна активність. Не помічаючи цього. Бажан знекровлює своє твердження про активність, про наступ кінооків. Справді, який може бути наступ кінооків, коли вони пасивні в організації матеріялу? А про цю пасивність Бажан нагадує багато разів.

Не хочучи розуміти цього, Бажан розцінює приховане інсценізування неігрових моментів у кінооків бажанням виправити, деформувати кінооківську творчу методу, тоді як це треба кваліфікувати як намагання підробити, фальсифікувати об'єктивну дійсність під дійсність, яку підносить до «об'єктивної» дрібнобуржуазна інтелігенція, якій соцбудівництво здається звичайною Урбанізацією.

Подібну кваліфікацію треба дати і на фетишизування монтажу, який за Бажаном, *«переносячи активність творця на процес монтажу, поперше, розриває активний творчий процес, як процес клясової свідомости й клясового добору, розриває просякнення клясовою свідомістю художнього матеріялу, що лягає в основу пролетарської творчої методи».*

Словом, у монтажі кінооків добір і свідомість розривається від процесу здіймання, розривається від просякнення клясовою свідомістю художнього матеріялу, що лягає в основу пролетарської творчої методи.

Поперше, ми вже довели, що жодної пасивности у здійманні кінооків нема. Подруге, знову доводиться сказати, що велика увага кінооків до монтажу є не розрив клясової (якої клясової) свідомости й добору, а активна дрібнобуржуазна свідомість, прагнення і через здіймання і через монтаж відобразити дійсність так, як вона «об'єктивно» здається кінookам, дрібній буржуазії. З цих причин фільми виходять ідеологічно-шкідливі, або й явно-ворожі для пролетаріяту.

«Проблема людини» лишається для кінооків «заказаною країною», проблема людини затемнена фетишизованою машиною, і це не з «високої любови» до механізмів або до машин, а це має глибоке коріння в світогляді кінооківства».

— Яке ж це коріння, — поцікавиться читач, але даремно ви шукатимете на це відповіді в Бажана. Не будемо говорити вже про те, що «живої людини», як її розуміє М. Бажан, ми показувати не збираємося. Це гасло зовсім не тотожне з нашим гаслом герой-ударник, збірний герой соціялістичного будівництва. Але хай буде «проблема людини» — коріння причин, що «проблема людини» (за Бажаном) лишилася «заказаною» для кінооків. У зв'язку з тим, що Бажан

не виходить від деборинської, меншовиковно-ідеалістичної схеми — формули, яку приклеєно до дійсности, цього коріння так і не викрив Бажан. Не зрозумів він, що розкрити «людину», клясову людину можна тільки або діялектично, або трактувати її по буржуазному, а тому кінооки врятувались тим, що зовсім її не пробують розкрити, а зробили механічним додатком до машини.

Така «комуністична» партійність у Бажановій критиці, такий «діялектичний» похід до явища, так він від схеми-формули підходить до факту, пересипаючи все це революційною фразеологією, кленучись усіма авторитетами марксизму.

Який же висновок, за Бажаном? Стверджуючи, що кінооківство треба не трансформувати, а йти через заперечення його (що цілком вірно — Бригада), він до кінця уперто радить кінооківський «неігровізм» використати в нехудожніх фільмах. Така порада безумовно є шкідлива. Неігровізм, як ми його розуміємо, є зовсім не продукт «пасивного» непартійного ставлення до матеріялу, а навпаки — партійність мусить наскрізь пройняти нашу роботу навколо створення всіх фільмів.

І зрештою, кілька рядків про перспективу боротьби за пролетарську творчу методу кінематографії. Виходячи з ворожо-ідеалістичних позицій апологування біологічних зривів О. Довженка, некритично радячи застосувати неігровізм кінооків, *Бажан підносить, як приклад, «зразок діялектичного вмикання неігровізму в усю будову художнього твору, як от це спромігся зробити О. Довженко в своїй творчості».* Такий акорд формалістично-деборинського довгого теоретизування, шрапнельно-формалістичного вогню проти кінооків. Отже, творчої методи діялектичного матеріялізму треба вчитися від Довженка. Цим Бажан остаточно викрив себе.

Цікаво, що журнал «Кіно» в свій час активно пропагував махрове, до дикости «оригінальне» кінооківство, друкуючи без редакційної примітки статтю Г. Затворницького («Кіно», 1929 р., ч. 21–22), який без сорому запевняв: *«Роля людини перед об'єктивом та мікрофоном дорівнює ролі хмар, або шуму паровоза, швидко біжить… Радянська кінематографія… з боку марксівського довела правильність та категоричність спрямовання на ролю людини на екрані бути одною з складових частин натурного матеріялу в фільмові, і не більше».*

З вогню ж кінооківства тепер потрапляємо в полум'я формалістично-деборинської методології критики кінооківства від М. Бажана, який фактично консолідується з кінооками, радячи перенести їм свою «пізнавально-наукову» діяльність в неігровий фільм та по-Довженківському застосовувати його в художніх фільмах. Непартійність, фотографічна «об'єктивність», «неігровізм» кінооків у творчій роботі цілком збігається з деборинствуючою непартійністю констатації Бажана. А те й те, як близнюки, скидаються на свого незаконного батька Деборина, який писав: «Диалектический же метод имеет своей задачей не вносить ничего от себя в предмет, а следовать за ним, наблюдать за ходом развития самого предмета. В этом смысле диалектический метод является единственно действительно научным, объективным методом. *Диалектический метод только воспроизводит ход развития предмета»* (Передмова до 1 тому творів Гегеля).

У кінооків «пасивність» означає намагання перекрутити дійсність, а деборинствуючий формаліст Бажан з електизував і перше, і друге.

Що швидше й до кінця викриємо коріння та клясові впливи, що породжують таке явище, як кінооківство і подібне до нього, що швидше ми зіб'ємо з позицій буржуазно-формалістичну критику, яка під прикриттям псевдонауковости і псевдореволюційности, намагається довести свою марксистсько-ленінську ортодоксальність, протягуючи ворожу формалістичну контрабанду, а насправді намагається дореволюційности, намагається довести свою марксистсько-ленінську

ортодоксаль-читача [*так в тексті — В. М.*], — тим швидше посуватиметься вперед наша боротьба за пролетарський фільм.

Життя й революція. 1932. Книжка 4. Квітень. С. 66–71.

Гонгало Тарасевич

ЗА ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСПУТ

В жорстокій непримиренній клясовій боротьбі, в нещадній боротьбі з опортуністами всіх відтінків і ґатунків, маловірами, легкодухами, в боротьбі з лівим ухилом і правим, як головною небезпекою на даному етапі, в боротьбі з і контрреволюційним троцькізмом, партія й робітнича кляса досягла й досягатиме велетенських успіхів, здійснюючи г одну вірну генеральну лінію, що походить з революційного вчення Маркса-Енгельса-Леніна-Сталіна.

Революційна теорія Маркса-Енгельса-Леніна-Сталіна, — теорія визвольної боротьби пролетаріяту й будівництва соціялістичного суспільства, пов'язана з практикою цього будівництва, є та зброя, за допомогою якої наша партія та І Комінтерн розв'язують складніші питання будівництва соціялізму та міжнародного революційного робітничого руху. Теоретична розробка всіх проблем і ділянок соціялістичного будівництва з засад єдиного революційного вчення Маркса-Енгельса-Леніна тепер набрала особливо великої ваги.

Марксо-ленінська теорія, пов'язана з революційною практикою пролетаріяту, забезпечу перемогу соціялізму у всьому світі.

Не можна в теоретизуванні різних проблем соціялістичного будівництва абстрагуватись від живої дійсности, не можна обривати ниток, що пов'язують теорію з живим життям, з практикою соціялістичного будівництва і клясової боротьби, — цей розрив є найтиповішою рисою буржуазного суспільства.

«Звичайно, теорія стає безпредметовою, коли її не пов'язують із революційною практикою, так само, як практика стає сліпою, коли вона не освітлює собі шлях революційною теорією» (Сталін).

Понад два роки минуло з того часу, коли т. Сталін на конференції аграрників-марксистів підкреслив відставання нашої теорії від практичних успіхів соціялістичного будівництва. «…Треба визнати, що за нашими практичними успіхами не встигає теоретична думка, що ми маємо деякий розрив між практичними успіхами й розвитком теоретичної думки» (Сталін).

Новий етап соціялістичного будівництва, нові умови гостро поставили питання про значіння теорії, як складової частини й потужного знаряддя соціялістичного будівництва, поставили нові вимоги до всіх галузей теоретичного фронту. Клясове зрушення в країні, крайнє загострення клясової боротьби мають свій відбиток і на ідеологічному фронті, зокрема на фронті теоретичному цей відбиток полягає в тому, що поруч із намаганням відірвати теорію від практики соціялістичного будівництва й клясової боротьби пролетаріяту, ворожі пролетаріяту сили,

активізуючись не менш захищеному теоретичному фронті, намагались забруднити його ворожими робітничій клясі концепціями.

Напружена, проте, переможна боротьба марксо-ленінського вчення викрила одверті буржуазно-шкідницькі, контрреволюційні теорії — кондратьєвщину, богдановщину, сухановщину та меньшовицьку контрреволюцію (Громан, Базаров, Рубін). В процесі гострої боротьби повалено рубінщину, що в великій мірі посідала панівне становище в царині політичної економії, що, вихолощуючи революційний зміст марксизму, відходячи в абстракції, вони констатували увагу учнів на небагатьох абстрактних проблемах і тим самим відвертали думку радянської громадськости від актуальних проблем сучасности, віддаючи цю галузь до рук буржуазних вчених. Політично це є натиск буржуазної ідеології на світосприймання пролетаріяту.

Знову ж таки в наслідок вказівок т. Сталіна про відставання нашої теорії від практики, від темпів нашого соціялістичного будівництва, розривом між станом теорії та можливістю виконувати завдання, що ставить перед собою партія та робітнича кляса ми мали поворот на всіх фронтах нашої теорії. Ми мали дискусії: 1) економічну, на якій широким фронтом пролетарської критики розбито буржуазно-реставраційну суть праць Фоміна, Яснопольського та Воблого, цього типового буржуазного економіста, що репрезентував буржуазні погляди в науці, та виявлено близькість і ідейне споріднення їхніх праць з теорією кондратьєвщини. 2) Літературну, на якій відбулася серйозна боротьба з Струвістсько-переверзівською концепцією в царині літературознавства, що полягала в механістичній ревізії марк-сівського літературознавства. Його намагання побудувати матеріялістичну теорію літературного процесу по суті скочується до «економічного» матеріялізму, до вульгарно-механістичного доведення всього складного комплексу ідеологічних надбудов безпосередньо з економічного базиса, без обліку різних форм конкретного зв’язку. Він приходить до того, що ототожнює базу й. ідеологію, забуває основний закон матеріялістичної діялектики — закон єдносте протилежностей, а літературу намагається відгородити китайським муром від інших форм ідеології — політичної, наукової і інш.

Така точка зору Переверзєва приходить до прямої ревізії марксизму, до опортунізму, бо Переверзєв відмовляється розуміти клясову суть мистецтва, клясову боротьбу в мистецтві та завойовування пролетаріятом мистецтва.

3) Філософську: дискусія на філософському фронті, що точилася навколо центрального пункту — проблеми партійносте філософії, виявила, що керівна група на філософському фронті, так зване, «філософське керівництво» (Деборінська група), являє з себе замкнену групу, відірвану від партійних колективів, що не терпить ніякої самокритики, обстоюючи свої суто-принципіяльні помилки.

Суть Деборінської школи — (Карєв, Стен, Тим’янський, Гессен, Гонікман, Подволоцький на чолі з Деборіним) — меншивиковного ідеалізму полягає в антиленінському розумінні теорії і практики та в їх взаємовідношенні. Розуміючи практику, як поверховий емпіризм, а теорію, як академічну (кабінетну) діяльність, школа Деборіна не дійшла до Ленінового вчення про єдність теорії й практики, що слідом за Марксом і Енгельсом правильно теоретично й практично розв’язав питання про взаємовідношення між теорією й практикою, а навпаки, відірвала теорію від практики і протиставила одне одному.

Своє конкретне обличчя меншовиковний ідеалізм виявив у наслідок ревізії цілого ряду проблем марксо-ленінської філософії, а також в перекручуванні політики партії на ідеологічному фронті. Важливі пункти цієї ревізії полягають: у примиренському ставленні до троцькізму рубінщини, незадовільній (академічній, теоретично-непартійній) критиці теоретичних основ правого

ухилу, відсутність розробки проблем сучасносте, зокрема проблеми соціялістичного будівництва тощо.

Стоючи на хибних позиціях Плеханова, меншовиковні ідеалісти не зрозуміли та й не могли зрозуміти ленінського етапу в розвитку філософії марксизму, звідціль недооцінка Леніна, як філософа й теоретика, а з другого боку прикривання помилок Плеханова.

Але всі ці філософські суперечки не можна ніяк розглядати окремо від тих дискусій, від тієї боротьби, яка точилася навколо рубінщини, переверзєвщини і інш. Тепер, коли розкрито факти шкідництва в нашому соціялістичному будівництві, коли виявлено нові форми, методи та засоби клясової боротьби, що до них вдається клясовий ворог, цілком ясною, зрозумілою стає боротьба, що точилася в царині політекономій, літературі, філософії та на всіх інших ділянках теоретичного фронту.

Деборінська школа, як ревізіоністське вчення, так само, як і кондратьєвщина, рубінщина, переверзєвщина та інш., є наслідок буржуазного та дрібно-буржуазного впливу на пролетарську ідеологію в умовах розгортання клясової боротьби в реконструктивний період.

Всі ці теоретичні бої, що відбулися й відбуваються на різних ділянках теоретичного фронту, мають Найщільніший зв'язок з сучасним станом пролетарської революції, який переживає наша країна, — з одного боку, з переможним велетенським наступом соціялізму, з нашими успіхами в галузі соціялістичного будівництва, і на його основі з тією І загостреною, непримиренною, жорстокою клясовою боротьбою, що точиться, з другого боку.

В наслідок історичного листа т. Сталіна до редакції журналу «Пролетарська Революція» важливі теоретичні питання в наш період партія ставить рішуче. Партія викриває, викорчовує з корінням все не марксівське, не ленінське, не більшовицьке і в теорії і в практиці, бо більшовицька партія завжди берегла чистоту марксо-ленінської теорії.

Тому разом з велетенським переможним зростанням соціялістичного будівництва, разом з наступом соціялізму цілим фронтом, зростає в боротьбі з гнилим лібералізмом та примиренським ставленням до нього марксо-ленінська теорія — більшовицька теорія на всіх ділянках теоретичного фронту.

Який же стан на теоретичному фронті ми маємо в царині «найважливішого з мистецтв», на одній з серйозніших ланок мистецького фронту — кіно?

Адже тепер, у зв'язку з тими велетенськими успіхами соціалістичного будівництва, в зв'язку з тими грандіозними завданнями, що стоять перед пролетаріятом останнього року п'ятирічки, та завданнями, що їх накреслила партія на другу п'ятирічку; в зв'язку з загостреною класовою боротьбою в країні, перед цією мистецькою ланкою, що виробляє ідеологічний продукт, виробляє зброю культурно-політичного виховання найширших робітничих та колгоспних мас, ставляться такі ж грандіозні, великої принципово-політичної ваги завдання.

Бути за один з міцніших засобів у формуванні будівника соціялізму, — нової людини, бути агітпропом більшовицької партії, бо кіно безпосередньо йде до мас, до сотень, тисяч, мільйонів глядачів, безпосередньо на них впливає, бере безпосередню участь у житті, у вихованні нових кадрів трудящої людности, бере безпосередню участь у піднесенні їх працездатности, життєздатности й боєздатности. Мобілізувати маси на боротьбу за виконання основних завдань соціялістичного будівництва, бо ж «культурна революція, вся сукупність проблем мистецької творчости, вся сукупність культосвітних питань нині набрали з одного боку велетенських, неймовірних маштабів, а з другого боку стає безпосереднішою функцією цілого господарського процесу» (М. Скрипник).

Висвітлити клясову боротьбу пролетаріяту в країні за доби розгорнутого наступу соціялізму цілим фронтом, битись за переможні успіхи наші, зміцнювати обороноспроможність країни Рад, обернутися на ударну бригаду у загальному здійсненні культурної революції, у підйомі культурного рівня широких трудящих мас, дати нові засоби педагогічного процесу, щоб виховувати нове покоління (бо немає вже жодної дисципліни, якої не можна було б викладати засобами кіна, відомо ж бо й те, що образне, зорове сприймання є педагогічно найефективніше).

Стати потужним чиником в опануванні пролетаріятом техніки, бути найширшим розповсюдником технічних знаннів.

— «Основне місце, певна річ, у кіно-продукції повинен посідати масовий художній фільм, що в ньому відображається героїчну боротьбу за соціялізм, подається типи героїв соціалістичного будівництва, відбито історичний шлях пролетаріяту та його партії, історія громадянської війни тощо, але це ні в якій мірі не повинно йти за рахунок зниження питомої ваги навчальних та технічних фільмів («Правда» з 14/XII–31 р.).

Такі велетенські й почесні завдання стоять тепер перед радянською кінематографією, в тому числі й українською, завдання, що їх поставила перед нею партія.

Комуністична партія, зважаючи на ролю кіна, як одного з наймасовіших мистецтв, не раз давала чіткі директиви щодо дальшого його розвитку. Свого часу ці директиви подав XII з'їзд нашої партії:

«Кіно, як і всяке інше мистецтво, не може бути аполітичне. Кіно мусить бути знаряддям пролетаріяту в його боротьбі за гегемонію і вплив щодо інших кляс, повинно бути в руках партії могутнім засобом комуністичної освіти й агітації».

XV з'їзд партії, обговорюючи питання п'ятилітнього пляну, його зв'язку з культурним розвитком СРСР, говорячи про завдання культурного будівництва, звертав серйозну увагу на таку могутню зброю культурного впливу, як кіно, та дав з приводу цього низку важливіших настанов.

Всім відома також постанова ЦК ВКП(б). «Про кадри робітників кіна».

Останні: партійна нарада при Культпропі ЦК КП(б)У та лютнева постанова ЦК КП(б)У в справі кіна визначили шляхи, за якими мусить іти подальший розвиток української радянської кінематографії.

Тільки з погляду цих завдань, поставлених партією й робітничою клясою перед українською радянською кінематографією, тепер ми й мусимо підходити і розцінювати теоретичний стан у кіні, теорію кінознавства, що давала б практикам «силу орієнтування, ясність перспективи».

Тільки з погляду цих завдань ми мусимо ставити певні вимоги до теоретичного фронту в царині кіна, як фронту ідеологічного.

Але перш, ніж перейти до цього безпосереднього нашого завдання, аж ніяк не можна обминути ту практику — мистецький доробок української кінематографії, і відповідно йому — теоретичне надбання.

Кіно. 1932. № 7/8. С. 11–13.

Микола Бажан

ШЛЯХ КІНА

15 Жовтнів, 15 Жовтневих років чекають на рапорт з усіх дільниць соціялістичного будівництва. Наступ пролетаріяту розгорненим фронтом на рештки капіталізму в нашій країні, боротьба за побудовання безклясового суспільства в другій п'ятилітці, будованого соціалізму, закладення і в галузі індустрії, і в галузі сільського господарства міцних підвалин соціялістичного суспільства — приносить переможні цифри і переможні факти в тих рапортах, що їх мільйони будівників соціялізму складають перед лицем 15 Жовтня, перед лицем пролетаріяту всієї землі, перед лицем світової революції.

Рапорти соціялістичного будівництва — це рапорти про перемоги. І більшовицький стиль цих рапортів, той ленінський стиль, що поєднує наш революційний розмах з американською діловитістю — не припускає в рапортах своїх ефектовного позерства та марнодзвонної деклямації. Суворі й чіткі звідомлення про перемоги — це здання про труднощі, що їх переборено, і про труднощі, що їх буде переможено, це реляції клясової боротьби, нещадної, впертої і глибокої війни за соціялізм. Так виглядають більшовицькі рапорти з усіх дільниць соціялістичного будівництва, рапорти з дільниць ідеологічного фронту — фронту мистецького і наукового, фронту літератури, театру, кіна — мусять бути пройняті цим єдиним стилем ленінізму, цим чітким і правдивим стилем, що не терпить фалшу й марнодзвонства. От чому рапорти з мистецького фронту до 15-го Жовтня мають насамперед одзначити те, що відзначають і партійні постанови — відставання літератури (не тільки літератури це торкається, ба й театру, малярства, кіна) від темпів соціялістичного будівництва, від вимог та запитів мільйонних мас будівників соціялізму. З погляду тих успіхів, що їх має радянський пролетаріят на інших ділянках соціалістичної будови — успіхи літератури, театру, кіна ще недостатні й незадовільні. Саме з погляду велетенських соціялістичних перемог досягнення літератури, кіна недостатні, бо ворожою брехнею було б тлумачити це констатоване відставання, як занепад мистецького життя Радянського Союзу. Великі й значні ті досягнення, що їх має радянське й пролетарське мистецтво, і особливо яскраво видно ці досягнення, коли поглянути на ту безнадійну й огидну картину, що її являє собою «мистецьке життя» сучасної Америки та Західньої Европи.

Констатування незадовільних темпів художнього розвитку радянської кінематографії ніякою мірою не значить, що радянське кіно не може перед лицем 15 Жовтня говорити про свої перемоги, здавати більшовицького рапорта про розвій «найважливішого з мистецтв». Українське радянське кіно за проводом партії дійшло своїх перемог. 15 років жовтневої боротьби не минули для цієї ділянки соціялістичного будівництва, не заплiднивши, не піднісши її на ту височінь, на яку ніколи не була спроможна буржуазія піднести своє кіномистецтво, але яка все таки є недостатня ще з погляду переможної кляси, що знає, чого вона гідна і яких досягнень вона має права вимагати від своїх митців.

Дві колонки цифр та фактів. Хаос економічної кризи на Заході та в Америці. Вереск переляканих філософів, скигління настрашених митців, єлейні арфи соціяль-фашистських капель і фанфари фашистських оркестр, що фалшивлять на кожній ноті, намагаючись видмухнути

зі своїх інструментів бодай якого, бодай поганенького маршика. І факти печального їхнього життя, в даному разі — кіножиття. Ось вони: одна з наймогутніших кінофірм Америки «Універсал» була примушена протягом березня-квітня 1932 року геть припинити все своє виробництво, що, рівняючи до виробництва 1929 року, і так уже скорочене на 30%. Фірма «Фокс» протягом лише 39 тижнів 1931 року понесла втрат на 570 тисяч долярів, її акції, як констатує офіційне біржеве звідомлення, впали до катастрофічного рівня. Біля 40% американських кінотеатрів перебувають перед щоденною загрозою закриття. Фірма «Уорнер-брати», одна з перших фірм Америки, що заходилася коло звукового кіна і добре нагріла руки на ньому, протягом 1931 року зазнала збитків на 4 мільйони 330 тисяч долярів. Кіноконцерн «Метро-Голдвін-Майєр» устами свого керівника — Самуїла Голдвіна[195] — заявляє, що буде змушеною скоротити значну кількість свого художнього персоналу, щоб, мовляв, підвищити якість своїх фільмів та збільшити час їх демонстрування. Самуїл Голдвін турбується про якість своїх фільмів і в той самий час «Метро-Голдвін-Майєр» починає розбирати архіви придбаних, але свого часу не зафільмованих, через їхню художню якість, сценаріїв та лібрет, щоб використовувати цей колишній сценарний брак, не витрачаючи таким чином грошей на придбання нових сценаріїв. Тріщать наймогутніші фірми американського кіна, цієї наймогутнішої колись кіноіндустрії капіталістичного світу. Якщо криза так б'є американське кіно, то не милосердніша вона й щодо кіноорганізацій Західньої Европи та Азії. На два мільйони відвідувачів зменшилася 1930 року, рівняючи до 1929-го, авдиторія німецьких кінотеатрів, і це зменшення подвоїлося протягом року 1931. Навіть зниження прокатних цін пересічно на 25% не допомогло, і низка кінотеатрів Німеччини примушена була закритися. Кіно Америки, Европи, Азії зазнало на собі тих ударів кризи, що зрушили й захитали всю капіталістичну систему. Японські театровласники вдалися до уряду з клопотанням заборонити побудову в Японії нових кінотеатрів, бо й ті що є, мусять ліквідуватися. Так, 1930 року, кількість японських великих кінотеатрів зменшилася на 77. Зменшення відвідувань не спинило навіть значне зниження цін на вхідні квитки. Зубожілі маси Японії не можуть дозволити собі такої «розкоші», як відвідування кінотеатрів. Найбільші кінофільми Японії «Нікатцу» та «Сіочіку» зменшили дівіденди до 8 відсотків. Хитається й тріщить економічна база буржуазної кінематографії. Спиняється її технічний розвій: в тій самій Японії гальмується виробництво звукових фільмів, бо бракує коштів на перевстаткування фабрик і кінотеатрів, театровласники зрікаються брати в прокат звукові фільми, що коштують дорожче за фільм німий. Але ще виразніше процеси розкладу та загнивання позначаються на художніх якостях сучасного буржуазного фільму. Еротична оперетка, порнографічний фарс, мілітаристична вбога аґітка, релігійно-містична нісенітниця, кримінально-ґіньйольна бульварщина — ось основні жанри сучасного буржуазного кіна. Уолтер Форд — один із керівників англійської кіно-промисловости — досить одверто викладає художньо-«ідейний» програм сучасної буржуазної кінематографії. Він мусить визнати, що справа — не переливки. «Кожен почуває себе, як жебрак — пише він у журналі «Філм Уїклі» — багато людей почувають голод; багато людей дивляться на світ з відразою та жахом. Люди карно, безнадійно пошукують праці. І є тільки дві речі, що можуїь зробити людину щасливою навіть тоді, коли в нього немає й шеляга за душею: така людина може співати й кохати. Якщо ми будем подавати на екрані людей, що тільки співають та кохають, наші зубожілі авдиторії зможуть ототожнювати себе з героями екрану й відчують себе за щасливих». Пан Волтер Форд, як і вся його кляса, не надто далекосяглий і досить «наївний» філософ на цю «наївність» буржуазного кіна, на проповідь з екрану «пісні та кохання» зідповідає трудяща авдиторія буржуазних кінотеатрів, як це сталося з демонструванням пацифістичної юшки «Дерев'яні хрести»,

195. *Голдвін Семюел (Goldwyn Samuel)* (1879–1974) — голлівудський кінопродюсер. Брав участь у створенні трьох к/ст, які існують донині. — *Прим. упор.*

нового «бойовика» французької кінематографії, виготовленого за відомим романом Доржелеса, в одному з околишніх кінотеатрів Парижу, коли обурена з фільму робітнича авдиторія вчинила цілу демонстрацію протесту й організовано покинула залю кінотеатру. Все більші й більші маси авдиторії буржуазних кінотеатрів перестають «ототожнювати себе з героями екрану», все менше й менше впливає на них той огидний наркотик, що ним у вигляді кінофільму намагаються отруїти свою авдиторію Волтери Форди Англії, Америки, Франції, Німеччини, Японії. Тому з таким захопленням зустрічає трудяща авдиторія Заходу появу на екрані перших і досить ще незміцнілих паростків революційної кінематографії на Заході, як от, скажім, революційну хроніку англійського робітничого кінотовариства чи німецькі фільми «Куле Вампе», «Щастя матінки Кравзе». Тому таку хвилю захвату викликає з західнього трудящого кіноглядача кожен новий радянський фільм, навіть той фільм, що його аніяк за визначне своє досягнення не вважає радянська кінематографія, — згадаймо зустріч у Німеччині нашої «Путьовки в життя» чи «Симфонії Донбасу».

Така перша колонка цифр та фактів, що балянсом її є занепад, розклад і за-гнивання, втрата в творчості останніх ознак художности, задуха та маразм, в якому скніють та давляться самі ж буржуазні кіномитці.

І друга колонка цифр та фактів, які характеризують процеси будування радянській пролетарської кінематографії нашого Союзу, зокрема соціялістичної України.

Насамперед — підведення під нашу кінопромисловість міцної й високої технічної бази. Побудування і пуск двох заводів, що виготовлюють основну кінематографічну сировину, плівку, — заводу Шостенського та Переяславського, звільняють наше кіно від залежности його в цій галузі від закордонних кінофірм. Оволодіння на наших заводах цією надзвичайною складною галуззю хемічного виробництва дає вже свої цілком позитивні наслідки. Значно поліпшилася якість плівки «Союз», так що вона всіма показниками своїми вже більше й більше дорівнює до плівки найліпших закордонних фірм; успішно розгортається боротьба за виконання й перевиконання промфінпляну наших плівкових заводів — так, наприклад, Шостенська фабрика протягом травня місяця ц. р., мавши пляна в 2 мільйони 675 тисяч метрів плівки, випустила продукції 2 794 000 метри, давши пляна 104,4 відсотки. Боротьба за радянський звуковий фільм, за високу техніку його теж дає свої переможні наслідки. Розгортається масове виробництво звукової фільмувальної апаратури на заводах Ленінграду, але не тільки в Ленінграді купчиться робота коло вдосконалення технічної бази нашого звукового кіна. Київ, будучи центром українського кіномистецтва, дав справі розвою технічної бази радянського звукового кіна такі досягнення, як низка вдосконалень до звукозаписувального апарату системи інж. Шоріна, цілком новий проект звукозаписувального апарату інж. Нікітіна, що вже реалізується на Київській кінофабриці, записувальна й проекційна апаратура проф. Балла, спеціяльне, так зване мікшерне встатковання (системи інж. Розенберга), що дає змогу посилювати й послаблювати ті звуки, що їх фільмується, та всякі інші дрібніші вдосконалення й винаходи, які дали змогу піднести щодо якости запису звуку продукцію українського кіна до технічного рівня найкращих закордонних звукових фільмів. український Одеський фізико-хемічний інститут кінематографії, Московський науково-дослідчий інститут фота й кіна — ці два центри науково-технічної думки радянської кінематографії — успішно працюють над розв’язанням таких значних проблем в галузі кіна, як от передавання кінофільмів радіом, стереоскопічне та кольорове кіно тощо. Кольорові фільми, зроблені на апаратах системи Анощенка, своєю якістю та нескладністю процесів їхнього виготовлення перевершили вже те, що є в цій галузі за кордоном.

Велетенський Одеський завод кіноапаратури, що його вже кінчають будувати, своїм виробничим програмом з 12 000 проекційних (звукових та німих) апаратів забезпечує потрібні темпи кінофікації Радянського Союзу.

Побудування нових велетенських кінотеатрів у місті, на новобудах, в робітничих кварталах наших міст, в нових індустріяльних центрах, посилена кінофікація села, де кількість кіноустав по самій лише Україні доведено вже до 10 000 — це вже теж є показниками зростання українського радянського кіна. І нарешті — побудування, перевстаткування та вдосконалення самих виробничих осередків кіна — кінофабрик, як от велетенської Київської, та Московської кінофабрики, будування кінофабрики в Білорусі та в Таджикістані, розвій Ташкентської та Новосибірської кінофабрики, реконструкція Одеської, Тифліської та Еріванської, — такими реальними досягненнями забезпечується розвій радянської кінематографії, соціялістичної змістом та національної формою.

Самими досягненнями щодо технічно-матеріяльної бази не обмежується шлях радянської, зокрема української радянської кінематографії, одного з наймогутні-ших складових, елементів української пролетарської, соціялістичної культури. Значно важливішими й складнішими процесами позначено ту путь, що почалася від перших наївних та примітивних кіноаґіток періоду горожанської війни, що для неї вже минулими етапами є періоди засилля на радянських кінофабриках тих старих творчих кадрів, що перейшли в спадщину від російської буржуазної кінематографії, яким нові соціяльно-національні вимоги, поставлені Жовтневою революцією перед своїм кіном, були чужі, незрозумілі, а то й часто, ворожі. Це минулі етапи, і б процесах клясової боротьби в кіномистецтві виборено ті елементи, які позначають вже зростання української пролетарської, соціялістичної кінокультури. Цілий шерег імен радянських і пролетарських митців, що високого ідейно-художнього рівня їхньої творчости не може не визнати й буржуазна преса Заходу та Америки, — ці люди прийшли до кінематографії в наслідок боротьби з тим буржуазним засиллям, з тими буржуазними митцями, що не хотіли глибоко й органічно творчістю своєю слугувати справі будування соціялістичного субпільства, що вороже ставились чи намагалися удати з себе якихось «невтральних», «технічних», мовляв, виконавців тих нових завдань, які поставила перед своїм кіном партія та кляса. Імена режисерів О. Довженка, Кавалеридзе. Штрижака, Тягна, Кордюма, Тасіна, Стабавого, ціла низка імен того молодняку, що значний відсоток його складають комсомольці й партійці, того молодняку, що кожним новим фільмом своїм доводить, як він бореться за оволодіння ідейно-художніми гисокостями кіномистецтва, гідного доби соціялістичного будівництва, — імена Л. Френкеля, Л. Лукова, М. Білінського[196], П. Коломойцева[197], Л. Ляшенка[198], І. Животовського[199] ціла низка інших імен — ось творчий актив, і то по лінії тільки режисерській, українського радянського кіна. А українські радянські кінооператори, що значні кадри їх здобули вже високу художню і технічну кваліфікацію, що стали повноправними творцями нарівні з режисером та сценаристом українського радянського фільму, що в основній своїй масі складаються саме з того молодняку, який зростав у стінах радянської кіношколи й радянської кінофабрики. Ось бодай кілька імен з цієї групи творчих робітників укра-

196. *Білінський Мирон Львович* (1904–1966) — режисер. Засл. діяч мист. Молдавської РСР (1948). Нагр. орд. У 1928 — закінчив операторський ф-т Одеського держ. технікуму кінематографії. У 1928–1932 — працював на Київській к/фабр, в 1932–1942 — на Одеській к/ст. З 1944 — на Українській ст. хронікально-документальних ф. — *Прим. упор.*

197. *Коломойцев Павло Олександрович* (1908–1942) — режисер, сценарист. У кіно з 1927 р. У 1927–1935 — на Київській к/фабр. В кінці 30-х — реж. Ленінградської ст. малих форм. Загинув на фронті. — *Прим. упор.*

198. *Ляшенко Лука Іванович* (1898–1976) — письменник, актор, сценарист, режисер. У 1930 — закінчив Київський музично-драматичний ін-т ім. М.В. Лисенко. У 1928–1929 — акт. і сцен. Одеській к/фабр. Потім — акт., реж-монт. Київської к/фабр. З 1936 — працював в Москві. З 1939 — на Київській к/ст. У 1935 і 1946 — був репресований. — *Прим. упор.*

199. *Животовський Ісаак Абрамович* (1915–2003) — український режисер. Працював на київській к/фабр. — *Прим. упор.*

їнського кіна — Д. Демуцький, О. Панкратьєв[200], Химченко[201], Л. Лаврик[202], Топчій[203], Піщіков, Федотов[204], І. Шеккер[205], М. Бєльський[206]. Не зважаючи на те, що кадри українських кіноакторів ніяк не можна, хоч би й з боку кількосте, визнати за цілком задовільні, — такі творчі акторські постаті, як С. Шагайда, С. Свашенко, М. Надемський, А. Бучма, І. Твердохліб, С. Шкурат[207], С. Масоха[208], доводять, що й по цій лінії українське радянське кіно має міцне творче ядро і що дальшим завданням є це ядро розвинути, зміцнити, сприяти його вихованню й зростанню. Проте ці здобутки щодо творчих кадрів, від яких насамперед залежить дальший творчий шлях українського радянського кіна, ніякою мірою не значать, що «на Шипці все спокійно». Складні й тяжкі завдання стоять перед українським кіном по цій лінії. Завдання зміцнення, виховання, всілякого сприяння зросту пролетарських кадрів кіномитців; завдання уважної, пильної, справді таки виховної, а не «голо-адміністраторської» роботи з тим радянським кінотворцем, якому треба допомогти, щоб він увійшов, як повноцінний і потрібний творець, у кінокультуру соціялістичного безклясового суспільства; завдання налагодити ще щільніший зв'язок з іншими ділянками радянської й пролетарської культури — літературою, музикою, театром, публіцистикою, з науковими й філософськими закладами соціалістичної країни; завдання міцно зв'язатися з багатомільйонним пролетарським та колгоспним глядачем, і це завдання набирає тим більшої ваги, бо в радянській кінематографії позначилися де-не-де певні ознаки нехтування вимогами та запитами цього глядача, — ці завдання має виконати українське радянське кіно, б'ючись за реалізацію того гасла, що його дала партія всім ділянкам радянського мистецтва — створити Магнетобуди та Дніпрельстани літератури, театру, кіна. Невпинна і пильна увага з боку партії, комсомолу та широкої пролетарської й радянської громадськости до справ кіна є запорукою виконання цих завдань. Отже відставання кіна від завдань, вимог та темпів доби соціалістичної

---

200. *Панкратьєв Олексій Олексійович* (1903–1983) — український оператор. У 1927 — закінчив операторське відділення. Одеського держ. технікуму кінематографії. З 1928 — на Київській к/фабр. У 1934–1941 — рук. науково-дослідної лабораторії та відділення комбінованих зйомок при Кивської ст. художніх ф. У 1931–1932 і в 1935–1937 — читав курс лекцій з операторської майстерності в Київському кіноінституті. У 1941–1944 — на Ташкентській к/ст. З 1944 — опер. Київської ст. художніх фільмів. — *Прим. упор.*

201. *Химченко Георгій Максимович* (1898–?) український оператор. У 1927 — закінчив операторський ф-т Одеського держ. технікуму кінематографії. У 1927–1928 — опер. на Ялтинській к/фабр, в 1928–1941 і в 1946–1951 — на Київській к/ст художніх ф. З 1951 — опер. Київської ст. науково-популярних ф. — *Прим. упор.*

202. *Лаврик Олександр Хомич* (1906–1981) — український оператор. У 1926 — закінчив кінофакультет Київського театр. технікуму. У 1924–1926 — опер. кінохроніки в ВУФКУ, брав участь у створенні к/ж «Маховик». Працював на к/ст. Одеса і Києва. У 1941–1944 — на Ташкентської к/ст, з 1949 — опер. Київської ст. науково-популярних ф. — *Прим. упор.*

203. *Топчій Микола Павлович* (1905–1973) — український оператор. У 1929 — закінчив опер. відділення. Одеського держ. технікуму кінематографії. У 1929–1934 — на Одеській к/фабр, в 1944–1945 — на Київській к/фабр і на Українській ст. хронікально-документальних ф. Був репресований. Навесні 1945 — заарештований за співпрацю з німцями. У 1953 — звільнений. З 1956 — на к/ст ім. О.П. Довженка. — *Прим. упор.*

204. *Федотов Олексій Петрович* — український оператор. Закінчив Київський кіноінститут. У кіно з 1928 р. З 1929 — працював на Київській к/фабр. У 1936 або 1937 — заарештований. Дані про подальшу долю відсутні. — *Прим. упор.*

205. *Шеккер Іван Іванович* (1909–1967) — український оператор. З 1925 — працював фотокореспондентом. У 1927–1928 — навчався на операторському ф-ті Одеського держ. технікуму кінематографії. З 1929 — опер. Київської к/фабр. У рр. Другої світової війни — опер. і фотокореспондент на 2-му Укр. фронті. Авт. науково-дослідницької розробки комбінованого методу зйомки «мокра маска». — *Прим. упор.*

206. *Бельський Михайло Борисович* (1887–1957) — український оператор. У кіно з 1926 р. У 1929–1928 — опер. Ялтинської к/фабр, в 1928–1941 — на Одеської к/фабр. — *Прим. упор.*

207. *Шкурат Степан Йосипович* (1885–1973) — український актор. Засл. арт. РРФСР (1935); Нар. арт. УРСР (1971). З 1905 — арт. самодіяльності, з 1910 — акт. Роменського народного музично-драматичного т-ра. У кіно з 1929 р. Акт. Київської к/фабр. — *Прим. упор.*

208. Так у тексті. Невідома про кого йдеться. В українському кінематографі в 1920-і рр. працювали брати-актори Петро й Лаврентій Масохи. — *Прим. упор.*

перебудови ще не подолано. Але є всі передумови для перемоги, є вже ті здобутки, що, спираючись иа них, можна й треба просуватися вперед.

Шлях, що його пройшла українська радянська кінематографія, борючись за ці, ще недостатні, але все таки вже значні й значущі здобутки, доводять, як невпинно, хоч і незадовільними темпами, як невхильно, хоч і зі значними провалами, проривами та збоченнями, як міцно, хоч і з багатьома болізними та хоробливими явищами, зростають елементи нової пролетарської культури в галузі кіна, як шикується армія радянських кіномитців, борючись за побудову безклясового соціялістичного суспільства, за соціялістичну кінокультуру. Клясова боротьба на кіно-фронті, як і на всіх фронтах соціялістичної будови, не припинилася, навпаки — вона розгортається, набуває нових і нових форм. В жорстокій клясовій боротьбі проти всіх і всяких ворожих, буржуазних та дрібнобуржуазних виявів, вихваток, тенденцій, радянська кінематограія прийде до кінокультури безклясового соціялістичного суспільства, і боротьба проти відставання кіна від вимог соціялістичної доби — є клясовою боротьбою на кінофронті, клясовою боротьбою, що, на основі диктатури пролетаріяту, визначила всі процеси на кінофронті й що в неї виборювались ті здобутки, про які може п'ятнадцятому Жовтню рапортувати українське радянське кіно.

Лише Жовтень дав українській культурі, культурі пригніченої російським царатом нації, принісши їй соціяльне й національне визволення, — дав українській культурі ще один могутній чинник її зростання, вже як культурі соціялістичної змістом та національної формою, — чинник кінокультури, кіномистецтва. Українська радянська культура стала перед проблемою оволодівання цією ідеологічною ділянкою, що лише Жовтень дав змогу оволодіти нею культурі гнобленої нації, опанувати тією технічно-індустріяльною базою, тими складними засобами виробництва, без яких неможлива творчість в галузі кіна, неможливий розвій кіномистецтва.

Українська культура до Жовтня не знала своєї кінематографії. Якщо російське буржуазне кіно й намагалося часом український матеріял, матеріял української історії, літератури тощо, якось використати в своїй продукції, то далі за «гопашницьку екзотику», за примітивне фільмування вистав тих мандрівних «малоросійських» труп, що блукали по теренах кол. Російської імперії, ці намагання не йшли. Саме так 1910 року з'явилися фільми «Наталка Полтавка» (257 метрів) та «Мати-наймичка»[209], саме так 1911 року з'явилася в продукції фірми Пате «Катерина», мовляв, інсценізація Шевченкового тексту, що являла собою немилосердне паплюження поеми, хоч режисери її — Ганзен та Ч. Сабинський — намагалися бодай етнографічно вірно відбити український матеріял. Але абсолютне уникання тих соціальних мотивів, що ними просякнуто Шевченкову поему, зробило з цієї картини гидку сантиментальну пародію, «екзотичний» адюльтерний фільм, що саме потрапляв на смаки тієї торгашсько-обивательської, міщанської української й російської публіки, яка складала головний контингент авдиторії тодішніх кінотеатрів. Проте ця сама «Катерина» була найвидатнішим фільмом на «українському» матеріялі російської дореволюційної кінематографії. Цинічні гендлярські інтереси буржуазного кіна не раз штовхали його до української «екзотики» — «Богдан Хмельницький», «Запорожець за Дунаєм»[210], «В дні гетьманів», «Тарас Бульба», «Запорізька січ» (де за головний момент фільму була екранізація відомої картини Репіна) — ось список тієї низькопробної халтури, що жадних культурних, жадних мистецьких ознак на собі не несла, будучи, проте, типовою для буржуазного кіна продукцією, відбиваючи той розклад, занепад, культурне дикунство, яке в різних формах характеризує всю діяльність буржуазії доби імперіялізму на різних ділянках її соціяльної практики.

209. «Мати-наймичка» (1911, реж. М. Садовський). — *Прим. упор.*
210. «Запорожець за Дунаєм» (1910, реж. М. Черневський). — *Прим. упор.*

Не поліпшилась справа з відбиттям на екрані української тематики й тоді, коли коло цієї справи, під час свого недовготривалого владування, заходилася українська буржуазія. Заснувавши 1918 року акційне кінотовариство, зробивши кілька хронікальних фільмувань, вона, вірна всій своїй політиці, вирішила за ліпше й тут вдатися по допомогу до німецької буржуазії, почавши на німецьких кінофабриках ставити дві «історичні» картини «Мазепа» та «Тарас Бульба». Чорносотенний український дух та гендлярська німецька спритність зробила з цих картинг огидну пародію й на українську історію, й на кіномистецький твір. Так і на кіноплівці українська буржуазія розписалася в своїй шовіністичній озвірілості, антисемітським та «антимосковським» духом просякнувши обидва «шедеври», та в своїй творчій безсилості.

За перших років Жовтневої революції ні партія, ні Радянська влада з об'єктивних причин не могла пильно заходитися коло справ кінематографічних. Організація керування країною, боротьба з внутрішньою та зовнішньою контрреволюцією, що особливо загострилася на терені України, утворення Червоної Армії та тисяча інших невідкладних завдань відсували значну кількість всіляких культурних, в тому числі й кінематографічних, справ на задній плян.

Проте вже в серпні 1919 року за підписом В.І. Леніна з'явився декрет Ради Народніх Комісарів про націоналізацію кінопромисловости та кіноторгівлі й про передачу всієї цієї справи в руки Народнього Комісаріяту Освіти. Цей власне декрет і заявляється початком організації радянської кінематографії. Проте нові події горожанської війни, наступ білих загальмував справу націоналізації кінематографії на Україні. І лише 1920 року при НКС УСРР організовано було Всеукраїнський Фото-Кіно-Комітет, що мав регулювати кіносправу на Україні і що 1922 року був реорганізований на Всеукраїнську Фото-Кіно-Управу («ВУФКУ»). Отже, фактично з 1920 року починається організація української радянської кінематографії, і п'ятнадцятий Жовтень з'являється дванадцятим роком існування українського радянського кіна. Жалюгідну спадщину й щодо технічної бази, й щодо творчих кадрів було одержано від буржуазії; напівзруйноване ательє в Києві та Одесі з уламками фільмувальної й освітлювальної апаратури, кілька операторів, акторів та режисерів. І перші спроби кінематографічної творчої роботи на Радянській Україні почалися на такій технічній базі.

Цілком невірне те уявлення, начебто до 1922–1923 року жадної роботи на радянських кінофабриках не провадилось. Не зважаючи на те, що не було ані найпотріб-ніших технічних засобів, бракувало плівки й фільмувальних кіноапаратів, кінোробітники, що пішли працювати разом з Радянською владою, нараховувалися одиницями, — тисячі метрів хронікальних фільмувань (події на фронтах, повстання й боротьба з ними, руйнації та погроми, що їх вчиняли білі, життя та побут Червоної Армії й партизан, комнезами на селі, конгреси Комінтерну, свята, демонстрації тощо) та щось із 50 короткометражних агіток було випущено до 1921 року. Значну кількість цих кінохронік та агітфільмів було спродуковано на Україні (в Києві та Одесі). Після розгрому денікінщини було виготовлено на Україні короткометражні фільми «В царстві ката Денікіна», «Чотири місяці в катівні», зроблено було фільм «Три інтернаціонали», що в примітивній, але свого часу соціяльно чинній формі, намагався патетично викласти (безумовно, напис грав чи не головну ролю) основні пункти програму Комінтерну. Процеси клясової диференціяції села відбивала ціла низка агіток, призначених для селянської авдиторії, що мали з'ясувати селянську політику й завдання Радянської влади («Хто ти був», «Сон Тараса», «Батько й син»). 1920 року Київський кінокомітет зорганізував фільмувальну групу на чолі з режисером А. Лундіним, і ця група спродукувала в Києві фільм «Мир хатам — війна палацам». Ці примітивні фільми, більшою своєю частиною короткометражні, жалюгідні з боку технічного й художнього, відограли проте свого часу важливу політичну ролю, демонструючись перед червоноармійською

авдиторією, що йшла на фронти, по агітпунктах, в спеціальних вагонах агітпоїздів, що роз'їздили тоді по всій країні, по сільських кінопересувках.

Лише з 1922 року можна говорити про біль-менш систематичне кіновиробництво на Україні. Всеукраїнська Фото-Кіно-Управа, що була саме тоді утворена, почала організовунати виробництво на кінофабриках в Одесі та Ялті (Ялтинську фабрику 1922 року було заорендовано в НКО Кримської республіки). Відбудовчий період позначився й на кінематографії. Той убовий технічний рівень, на якому стояли дореволюційні кінофабрики кол. Росії, в тому числі й Одеська та Ялтинська фабрика, аж ніяк не міг задовольнити радянську кінематографію, тих вимог, які поставила перед своїм кіном відбудовувана Радянська країна. Використати весь закордонний досвід, насамперед технічний досвід німецької кінематографії, що особливо розвинулася за воєнних та повоєнних часів, — ось яке завдання в галузі техніки поставило тоді перед собою українське радянське кіно, відбудовуючи й перебудовуючи свої виробничі бази. Придбання за кордоном кайпотрібнішої освітлювальної, ляботраторної та фільмувальної апаратури, виряджения спеціяльної експедиції, що ознайомилась зі станом кіновиробництва в Німеччині, запрошення на роботу кількох німецьких спеціялістів — левкою мірою розв'язувало поставлене тоді завдання. За роки 1923–1924 було вкладено на відбудову фабрик чималі, на той час, капітали. На нові будівлі, встаткування та апаратуру по Одеській кінофабриці було витрачено щось із 274 тисячі карб., по Ялтинській фабриці — щось із 38 тисяч карб. Отже, зі справою підведення технічної бази під українську радянську кінематографію було більш-менш гаразд. Значно гірше стояла справа щодо найважливішої роботи — роботи творчо-виробничої. На цій справі насамперед позначився брак потрібних творчих кадрів. 1922-го року в ВУФКУ працювало три режисери — Чардинін, Гардін та Славинський, старі режисери дореволюційної російської кінематографії, що нові завдання, які стояли перед радянським українським кіном, були їм чужі, незрозумілі, а то й ворожі. Звички, традиції, всі свої творчі інтереси й спрямовання буржуазні режисери перенесли й в стіни радянських кінофабрик. Старі акторські кадри — 3. Баранцевич, Салтиков, Фреліх, ці досить вже примерхлі «зорі» дореволюційного російського кіна, не вміли й не хотіли працювати над тими новими образами, над тим новим матеріялом, що його дала Жовтнева революція кінотворчості. І от з'являлися фільми — сентиментальні фалшовані «пейзани» страждали й танцювали в «Поміщику», оперні рибалки бенкетували й піддавалися на облуду хитреньких, але досить таки милих ченців у «Господар чорних скель», в «Хмілі» шляхетний поміщик-офіцер журився на своїй еміграції та мріяв про залишену ним країну. П'ять картин виготовлених в 1923 року (крім перелічених ще «Слюсар та канцлер» і «Три злодії») — всі вони були щодо своєї ідейної основи однакові. Лише псегдореволюційні написи мали прикривати стару, буржуазну суть цих фільмів, що сталевим своїм обличчям безпосередньо продовжували традиційний стиль Єрмольєвських, Ханжонківських, Харитоновських картин, картин буржуазної російської кінематографії. Цілком зрозуміло, що така продукція була чужа, ворожа й непотрібна тій робітничій авдиторії, яка почала сповнювати залі кінотеатрів, що їх на 1923 рік «аж» 110 почало працювати по містах України. Цілком зрозуміло, що боротьба за оволодіння цим ідеологічним фронтом, боротьба, керована партією, за створення радянської української кінематографії, мусіла стикатися з дуже значними перешкодами, що найголовнішою з них був цілковитий брак на той час революційних творчих кінематографічних кадрів, які не могли ще протягом такого недовгого часу оволодіти досить складними технологічними процесами кіновиробництва. Буржуазний режисер намагався спинити прихід нових кадрів у стіни кінофабрики, він старанно беріг «таємниці» свого жерцівського кіноремества, не підпускаючи до них того нового працізника, що з'явився під «юпітерами» Одеської та Ялтинської кінофабрики і що почав боротися

за свою кваліфікацію. Важка була ця боротьба, бо старий буржуазний режисер почував себе володарем. Брак нових акторських, нових сценаристських кадрів лише допомагав цьому самовпевненому еолодареві. Але вже 1924 рік завдав значних ударів цій самовпевненості. Удар прийшов насамперед по лінії сценарній. Зростання української радянської літератури, збільшення її кадрів, зв'язане із загальними процесами зростання Радянської України та її культури, творче її зміцнення — уможливило прихід до кіна спершу поодиноких, а далі все більшої й більшої кількости українських радянських письменників. М. Майський дав сценарій «Остапа Бандури», Д. Бузько — сценарій «Лісового звіря», М. Романівська — й «Марійки». Ціла низка конфліктів з режисурою, що її становили ті самі старі в кадри — Чардинін, Гардін[211], Лундін, позначила цей прихід українського радянського письменника. Режисери примушені були брати ці сценарії, але в творчій роботі з своїй намагалися всіляко нівелювати, звести на старі й звичні для них рейки те нове ідейне спрямовання, яке відбилося на запропонованих од письменників творах. Твори ці були з погляду сучасного надто недосконалі щодо їхньої ідейно-художньої якости, але вони вже гостро різнилися від сценаріїв та фільмів попереднього етапу. Горожанська війна на Україні, історія бідака-селянина, що виховується в процесах горожанської війни й виростає в її героя, — ось що виявляв сценарій «Остапа Бандури». Режисер Гардін не зміг чи не схотів оволодіти цим новим для нього сценарним матеріялом, і ханжонківські «пейзажи» виглядають з кадрів «Остапа Бандури». З «Лісовим звірем» (реж. Лундін) трапилася приблизно та сама історія — але вже сама тема його: боротьба Радянської влади з недобитками української націоналістичної буржуазії, з жовтоблакитним бандитизмом, говорять про те нове по лінії соціяльно-національній, що з'явилося тоді в фільмах української радянської кінематографії. То були перші кроки, щоб оволодіти в кіні революційною тематикою, щоб одбити на екрані український матеріял. Кроки були несміливі й непевні, дуже часто перемоги більш скидалися на поразки, але вони вже свідчили про певний злам, про певне перешикування клясових сил на кінематографічному фронті. З'явлення фільму «Укразія» (сценарій Борисова та Стабавого) свідчило про підвищення технічного рівня продукції українського кіна, але ідейно-художній рівень цього фільму був ще досить низький — поверховий пригодницький фільм, який не надто виростає над убогим рівнем пригодницького буржуазного фільму, намагаючись втиснути матеріял революційної боротьби на Радянській Україні в рамці старого буржуазного жанру, отже фалшиво й поверхово змальовуючи революційні сили, натомість обсмоктуючи «прославлений» в дальнішому театрально-кінематографічний «розклад буржуазії», натомість формалістично заплутуючи голий фабульний кістяк картини.

Якщо 1923/24 виробничого року було випущено десять великих фільмів та цілу низку короткометражних хронікальних та ігрових картин («Сон Товстопузенка», «Генерал з того світу», «Вендета» тощо), в тому числі й кілька номерів кіножурнале «Маховик», то 1925/26 року на Одеській та Ялтинській фабриці було спродуковано вже, окрім фільмів короткометражних, шістнадцять картин. Таку кількість фільмів можна було спродукувати лише за умов зростання режисерських кадрів, що почали поповнюватись новими людьми. Ці люди йшли насамперед з театру: з театру «Березіль» на постійну роботу в кіні прийшов Ф. Лопатинський (ще 1924 року

211. *Гардін (Благонравов) Володимир Ростиславович* (1877–1965) — режисер, сценарист, актор. Нар. арт. СРСР (1947). З 1898 — акт. аматорської трупи провінційної сцени. У 1904–1905 — акт. Т-ра під рук. Коміссаржевської. У 1907 — акт. в Новому Василеостровськом т-ре. У 1912 — в Т-ре Корша. З 1913 — реж. кіно. Вів педагогічну роботу на курсах ім. Б. Чайковського. У 1919 — один з організаторів Першої Госкіношколи в Москві (нині — ВДІК), з 1924 — дир. У 1922–1925 — реж. на к/фабр Одеси і Ялти. З 1925 — реж. і акт. к/ст: «Держкіно», «Белгоскіно», «Ленфільм». До революції — пост. більше 30 ф. — *Прим. упор.*

колектив «березільців» на чолі з Л. Курбасом, з акторами А. Бучмою, Й. Гірняком[212], В. Васильком[213], В. Чистяковою[214] — почав був працювати на Одеській кінофабриці над трьома короткометражними фільмами «Вендета»[215], «Арсенальці» та «Макдональд» але той ворожий прийом, з яким нових українських радянських творців зустріли старі кінематографічні кадри, які ще досить міцно почували себе тоді на Одеській кінофабриці, а, окрім того, розгортання діяльности на театральному фронті — відтягло цей колектив од кінороботи). З єврейського театру прийшов Г. Гричер, перші свої фільми почали робити Г. Тасін, А. Кордюм, Турін.

В галузі сценарній теж з'явилися нові імена: Г. Шкурупій дав сценарій «Синього пакета» (ставив Ф. Лопатинський), С. Лазурін був сценаристом «Боротьби велетнів» (реж. В. Турін), Г. Епік написав «Трипільську трагедію» (реж. Анощенко),

Ю. Яновський — «Гамбург» (реж. Баллюзек), М. Панченко та Д. Бузько — «Тарас Шевченко» (реж. Чардинін).

Так би мовити за програмову роботу 1926 року для української кінематографії мала стати картина «Тарас Шевченко». В неї вкладено було чималі кошти, спеціяльно для ставлення її було придбано старовинні обстанови, посуд, меблю, за художника-консультанта було притягнуто відомого українського художника проф. В.Г. Кричевського, на виконання ролі Тараса було запрошено А. Бучму, що ця робота й була його першою серйозною роботою в кіні, але фільм не справдив тих надій, які на нього покладала радянська громадськість. П. Чардинін не зумів дати картини про життя великого поета-бунтаря, не усвідомивши, не зрозумівши того матеріялу, над яким йому доводилось працювати, натомість розгубившись в хронікальній дріб'язковості, в поверховому емпіричному відбитті поодиноких фактів з поетової біографії, невірно й фалшиво страктувавши й самий образ Тараса, як пасивного мрійника й мученика, не виявивши саме того протестантства, того бунтарства, тієї клясової зненавиді до визискувачів та гнобителів, якій зробили його великим поетом знедолених селянських мас, які зробили його ім'я дорогим і для пролетарської країни. Таке фалшиве буржуазне перекручування образа Тараса Шевченка характеризує той невисокий ідейно-художній рівень, на якому стояла 1926 року українська кінематографія. Якщо бралися до тем революційного руху на Заході, то виходили чи абстрактні, одірвані від конкретних форм клясової боротьби західнього пролетаріяту, умовно-театральні «монументальні» образи «Боротьби велетнів», чи елементи пригодництва, детективщини знижували ідейно-художній рівень фільму («Гамбург»). Натуралістичне захоплення подробицями нелюдських катувань, Гвалтувань, тортур, що йшло за рахунок виявлення того революційного героїзму, ентузіяму, піднесення, яке характеризує героїчну боротьбу українського комсомолу з жовтоблакитними бандами, знизило значення, яке мала поява на екрані першої картини, що намагалася в кінообразах відбити участь комсомолу в боях горожанської війни на Україні («Трипільська

212. *Гірняк Йосип Йосипович* (1895–1989) — український актор і режисер. Брат Никифора, Володимира і Юліана Гірняків. Член Української академії мистецтв і науки. На професійній сцені з 1915 р в Театрі українських січових стрільців, куди записався добровольцем. У 1919 — співпрацював з «Молодим театром» у Києві. Грав у т-рі «Березіль» та в Київському т-рі юного глядача, після 1941 — продовжував сценічну діяльність у Галичині. 1942–1944 — реж. драм. трупі Львівського оперного т-ру. Навесні 1944 — емігрував до Австрії, згодом — до Німеччини, працював в українському табірному т-рі. У 1946 — організував театр-студію. Займав відповідальні посади в Асоціації українських акторів Німеччини. З 1947 — в Нью-Йорку. — *Прим. упор.*

213. *Василько (Міляєв) Василь Степанович* (1893–1972) український актор і режисер. Нар. арт. СРСР (1944). Працював в т-ре М. Садовського, Молодому т-ре, «Березолі», очолював т-ри в Харкові, Донецьку, Чернівцях, Одесі (Одеський драм т-р носить тепер його ім'я), був одним із засновників Музею т-ра, музики та кіномистецтва в Києві. — *Прим. упор.*

214. *Чистякова Валентина Миколаївна* (1900–1984) — українська актриса. Нар. арт. УРСР (1943). Дружина Л. Курбаса. У 1918 — дебютувала на сцені «Молодого Театру» в Києві, в 1920–1922 — у т-рах ім. Т. Шевченка, «Кийдрамте», в 1922–1933 — в «Березолі» (Харків), в 1934–1959 — в харківському Т-ре ім. Т. Шевченка. У 1959–1967 — вела педагогічну роботу в Харк. ін-ті мист. Авт. статей по акт. майстерності, спогадів про А. Бучми, Л. Гакібушу, Л. Курбаса. — *Прим. упор.*

215. «Вендетта» (1924, реж. Л. Курбас). — *Прим. упор.*

трагедія»), Сантиментально-народницькою романтикою з чималою дозою «східньої екзотики» було просякнуто фільм про боротьбу в середині XIX віку кримського татарського селянства з царатом та своїми ж власними визискувачами — «Алім» (реж. Г. Тасін, сценарій кримсько-татарського письменника Іпчі-Омера). Проте, попри всі свої хиби, попри всі провали, попри всю недосконалість, ці картини виявляли й закріпляли той злам, який намітився ще 1924/25 року в українській кінематографії, виявляли прагнення українського радянського кіна визволитися з-під тих одвертих буржуазних традицій, які до цього часу панували в стінах наших кінофабрик. Шукання, дуже часто хибні, кволі, невірні, нової тематики, бажання, що часом були й досить «платонічними», в матеріялі боротьби пролетаріяту та керованої від нього основної маси селянства проти клясових ворогів, боротьби за Радянську владу — бажання в цьому матеріялі знайти образи своєї творчости, — не можна за ці тенденції забувати, говорячи про певну частину тодішньої продукції українського радянського кіна. Але поряд з цими процесам» зростання на другому полюсі активізувалися й купчилися клясово-ворожі сили. Часткова активізація буржуазних елементів в середині країни за доби НЕП'у викликали таку ж активізацію цих сил і на ділянці кінематографічній. Прагнення всіляко змазати справжнє клясове обличчя буржуазного контрреволюційного інтелігента, страктувати його, як, мовляв, кумедного, безпорадного і, кінець-кінцем, нешкідливого «нікчему» просякає фільм «В пазурях Радвлади» (реж. Сазонов). Розбещена буржуазна еротика, що знайшла своє виявлення в формалістично-естетських (щоправда, естетство це було невисокого ґатунку) стилевих прийомах і сценариста, і режисера й оператора, і актора, була досить войовниче продекля-рована режисером Б. Глаголіним в його фільмі «Кіра Кіраліна» (сценарій за романом Панаїта Істраті, участь брали актори З. Веларська, Рубіна тощо, оператор Фаркаш[216]). Нарешті, цілком в стилі «славетних» буржуазних історичних «бойовиків», що на виготовленні їх особливо спеціялізувалася італійська кінофірма «Чінес», буржуазний турецький режисер Мухсінбей, запрошений тоді на роботу до Одеської кінофабрики, поставив фільм «Спартак», де статисти оперно-«вампучної» цієї постанови марно намагалися вдати з себе чи пишних Римських сенаторів, чи мужніх бунтарів-гладіяторів.

1926/27 операційний рік приніс ще більш розгорнену виробничу програму. Було» закладено підвалини величезної Київської кінофабрики, цього майбутнього центру українського кіновиробництва, що своїми розмірами, своєю виробничою потужністю, своїм технічним устаткованням ставала в шерег найбільших кінофабрик Европи. Було збільшено кількість виготовлених фільмів до 24, не рахуючи хронік та короткометражних картин. Треба відзначити, що 1926/27 року не було ще переможено того буржуазного традиційного погляду на кінематографію, як, мовляв, лише на виробництво художніх, «розрадних» фільмів, що цілком занедбував такі дільниці кіна, як фільм шкільно-навчальний, інструктивний, науковий, об'єднуваних колись спільною назвою «культурфільму». Лише 1928 року стався певний злам щодо цієї поганої буржуазної традиції, бо було приділено спочатку хоч і незначне, але все таки більш-менш стале місце в виробничому програмі й нехудожнім ділянкам кіна. Зрозуміло, що цим боротьба проти буржуазної традиції за радянський «культурфільм» не вичерпалася, і по цій лінії готувалися ще жорстокі й глибокі бої, бої насамперед за знищення того погляду на нехудожнє кіно, який панував в настроях самих кінематографістів, як на продукцію другорядну, що працювати коло неї навіть, мовляв, образливо для «пристойного фільмаря».

Отже виробничий програм 1926/27 року виносили насамперед великі художні фільми. Буржуазний кінорежисер не здавав своїх позицій, ховаючи свої клясові стремління в українському історичному матеріялі («Тарас Трясило», реж. П. Чардинін). Російський буржуазний

216. *Фаркаш Микола Жакович (справжнє ім'я — Nicolas Farkas)* (1890–1982) — німецький оператор, режисер, сценарист, продюсер. У 1927–1928 — працював на Ялтинській та Одеській к/фабр. — *Прим. упор.*

режисер став творцем фільму, що його нацдемівські романтичні концепції, поєднані з поверховим і неписьменним «верхоглядством» щодо розуміння бодай фактичного боку історичного минулого України, не говорячи вже про марксівське розуміння цього минулого, — роблять «Тараса Трясила» досить виразним документом про ті буржуазні творчі сили й про ті процеси в них, коли російський буржуазний режисер «перебудовувався», бо не цурався вже українського матеріялу, але вперто й міцно чіплявся за свої основні клясові світоглядні позиції, виявляючи їх в українській націоналістичній романтиці. Отже й у боротьбі за все щільніше наближення кінематографічного фронту до загальних процесів будування української радянської культури буржуазні творчі сили займали свої досить чіткі позиції, намагаючись по-своєму використати, перетрактувати и спрямувати це наближення. І не один «Тарас Трясило» показовий щодо цього. Дальша робота П. Чардиніна «Черевички» (за повістю Гоголя «Ніч проти Різдва») нічим власне, окрім деякої технічної вдосконаленосте, не різнилася від «Ночі проти Різдва», випущеної ще 1913 року «славетним» Ханжонковим за режисурою Старевича. Відродилася стара «малоросійщина», «валяння хохла» й інші милі тенденції дореволюційної російської кінематографії, коли вона заходилася працювати коло українських сюжетів. І наче друга серія Чардинінських «Черевичків» того ж року з'являється «Сорочинський ярмарок» (реж. Г. Гричер, сценарій Л. Гуревича). Старий Ханжонков не вмер — він воскрес на хвилину в цій «Гоголівській» серії. Так «своєрідно» розв'язувалася тоді проблема трактування в образах українського радянського кіна літературної спадщини. Буржуазний творець підкреслював у творчості Гоголя саме ті моменти, які грали в унісон його намірам, його тенденціям, його новим клясовим завданням, не спиняючись і перед знівеченням самого Гоголевого твору. Не більше, ніж Гоголю, «пощастило» й І. Франкові. Щоправда, не зважаючи на всю невисоку ідейно-художню цінність фільму «Борислав сміється» (реж. І. Рона, сценарій П. Нечеса), його ні з якого погляду не кожна приєднати до тієї «ханжонківщини», що втілювалася в образах, в усьому :тилевому обличчі й «Черевичків», і «Сорочинського армарку». Але проблеми критичного опанування всієї клясичної української літератури, поряд із проблемою екранізації її творів, аж ніяк не розв'язував ані «Борислав сміється», ані фільми, іроблені на основі повістей І. Нечуя-Левицького (Микола Джеря» — реж. М. Терещенко, сценарій М. Бажана, та «Василина» — реж. Ф. Лопатинський, сценарій М. Ялового). Некритичне ставлення до буржуазно-народницького спрямовання ворчости І. Нечуя-Левицького, неподолання буржуазного фалшивого «демократизму», яке просякає творчість цього письменника — копіювання на екрані, а не ;ритичне поцінування, зв'язане вже, як з підкореним першому завданню, завданням екранізації літературного твору, ось що характеризує обидва ці твори. Не вище за них стоїть і картина «Навздогін за долею» (за повістю М. Коцюбинського, ценарій К. Полонника, реж. М. Терещенко). 1927 року українські кінематографісти зялися до екранізації українських клясиків, але ні одного визначного радянського фільму на основі літературних клясичних творів так і не створили. Безсилля, евміння творчекритично опанувати й поцінити літературну спадщину з вищих світоглядних позицій — з позицій пролетаріяту, спричинило низький ідейно-художній рівень одних фільмів («Борислав сміється», «Микола Джеря», «Навздогін за долею»), одверті буржуазні тенденції зробили з інших фільмів ворожі творчі документи («Черевички», «Сорочинський ярмарок»). Впливові буржуазних елементів, що рацювали в українській радянській кінематографії, впливові, спричиненому і загальним пожвавленням буржуазних елементів за доби НЕП'у, підпадали й нові адянські творці, що все в більшій кількості приходили працювати до кіна. Буржуазні тенденції ще міцно тяжіли над творчістю українських радянських фільтрів. Вони виявлялися чи то в формі салонно-психоложеського фільму, де, з евними елементами естетського формалізму, старанно й нудно

пережовувалася трагедія боягузливого дрібнобуржуазного інтелігента («За стіною» — реж. Бучма, сценарій К. Кошевського). В жанрі салонно-пригодницького фільму намагався режисер А. Кордюм дати образи революційної боротьби західнього пролетаріяту проти фашистського терору («Непереможні»). Ті самі психоложеські тенденції, що позначили й фільм Б. Бучми, в трохи іншій своїй, більш натуралістични, варіяції, відбилися й на картинах Г. Тасіна («Ордер на арешт», особливо «В павутинні») та В. Туріна («Каламуть»).

Значнішим досягненням для українського кіна того часу був фільм реж. Стабавого «Два дні» (сценарій С. Лазуріна), де актор С. Замичковський дав глибокий і виразний образ старого панського вірного слуги, що в процесах горожанської війни переходить на гостро-ворожі щодо своїх колишніх «добродіїв» позиції. Чітке драматургічне побудовання, вдумлива режисерська й акторська робота над образом, не менш вдумлива й дбайлива робота оператора (Д. Демуцького, що це була його перша робота в кіні) — все це виділило «Два дні» понад пересічну продукцію українського кіна. Якщо «Сумка дипкур'єра», перша велика картина О. Довженка, ще не віщувала того шляху, яким піде в майбутньому цей майстер, то вона своїм революційним почуттям, яке наснажувало мало не кожен епізод цього фільму, гострим й вигадливим прагненням режисера створити (на, власне, досить бідній і пересічній сюжетній канві фільму) образи живих клясових людей визначила вже постать О. Довженка, як постать багатонадійного революційного фільмаря.

Отже 1927 року не припинялося, як кількісне, так і якісне зростання молодих радянських творчих кадрів. Навпаки — старий буржуазний режисер мусів усе далі й далі відступати перед наступом цих молодих сил. Безумовно, ці молоді сили зовсім не були щодо свого клясового ідейно-творчого спрямовання одноманітні, проте процеси клясової диференціяції серед творчих кадрів були ще невиразні й кволі. Лише «рік великого зламу», доба розгорнутого соціялістичного наступу оформила й заглибила процеси клясового розшарування творчих сил. Проте й тоді вже цілком ясно стало, що старий буржуазний режисер губить твою провідну ролю в творчому процесі українських кінофабрик. О. Довженко, Г. Стабавий Г. Тасін, А, Кордюм, П. Долина, М. Терещенко, О. Соловйов — всі ці молоді режи сери 1927 року чи то лише невиразно й несміливо дебютували чи робили вже перш свої значні фільми. Поряд із цими зростали й акторські кадри: систематично почаї працювати в кіні Б. Бучма (ролі в «Тарасі Шевченко», в «Тарасі Трясилі», «Миколі Джері», «За стіною»), І. Замичковський (вмер 1930 року, грав у фільмах «Два дні» «Буря», «Беня Крик» тощо), С. Шагайда (1927 року вперше виступив у фільм «Людина з лісу»), Т. Токарська[217], К. Кошевський[218], П. Отава[219], М. Надемський, 3. Пігулович[220] тощо. Отже, не зважаючи на часткову активізацію клясово-чужих творчи: сил, процеси зростання українського радянського кіна, процеси зростання йог творчих кадрів ішли невпинно вперед, хоч дуже часто вони схиблювали, не наби рали потрібних темпів тощо.

217. *Токарська Тетяна Петрівна* (1906–1984) — актриса, режисер. У 1929 — закінчила Одеський держ. кінотехнікум. У 1920–1930-х — знімалася як актриса в ф. к/фабр ВУФКУ, працювала асист. реж. і реж. Київської к/ст ім. О.П. Довженка. Багато працювала в області дубляжу. — *Прим. упор.*

218. *Кошевський (Скляр) Костянтин Петрович* (1895–1945) — актор, сценарист. Засл. діяч. мист. Узб. (1944). У 1914 — статист на сцені Катеринославської опери, в 1915–1918 — працював на шахтах Донбасу, грав в аматорському драмгуртку, в 1918–1919 — у Київському «Молодому театрі», в 1920–1921 — в Першому держ. т-рі УРСР ім. Т. Шевченка, в 1930–1931 — в Одеському укр. драм. т-рі ім. Жовтневої революції, в 1932–1933 — в Дніпропетровському т-рі ім. Т. Шевченка, в 1931–1934 — в Харківському т-ре опери і балету. У 1927–1928 — сцен. Одеської к/фабр. — *Прим. упор.*

219. *Скляр-Отава Поліна* — українська актриса. Знімалася у ф. «Звенигора» (1927), «За стіною» (1928), «Джиммі Хіггінс» (1928). — *Прим. упор.*

220. *Пігулович Зінаіда Олександрівна* (1906–1983) — українська актриса театру і кіно, театральний діяч, режисер. В 1922–1830 — служила в т-трі «Березіль» в 1931–1934 — худ. рук. Київського т-ра ляльок, в 1934–1937 — організатор всеукраїнської мережі професійних лялькових т-рів. Учениця Л. Курбаса. Дружина Ф. Лопатинського. — *Прим. упор.*

З'явлення на початку 1928 року «Звенигори» позначило собою ще один етап цього зростання. Революційний патос «Звенигори», широкий ідейний розмах ї сіилеве її багатство ще й на сьогодні робить «Звенигору» живучим творчим фак том. Попри всі свої хиби — виразні елементи символістичного мишлення, недс статньо клясове загострене викриття справжньої суті націоналістичної романтику не цілком вірне трактування образа та клясових процесів в основній масі селяи ства (образ діда) — «Звенигора» є справжнім досягненням української радянська кінематографії, що особливо виразно й велично виділялося тоді, 1928 року, колі наше кіно не дійшло ще того ступня ідейно-художнього розвитку, на якому воа, стоїть зараз. О. Довженко після «Звенигори» відразу висунувся на провідне творче місце в лавах українських радянських фільмарів.

Реж. Г. Тасін фільмом «Джіммі Гіґґінз» (ролю Джіммі виконував Б. Бучма) теж довів, що він відходить від психоложесько-натуралістичного стилю свого «Павутиння» та «Ордера на арешт» (хоч в останній картині вже позначаються елементи експресіонізму, що особливо яскраво пройняли його «Джіммі Гіґґінза» шукаючи нових, вищих ступнів у своєму розвою революційного, радянського філ маря. Експресіоністичне стилеве спрямовання «Джіммі» пов'язане з тими «загальну людськими», гуманістичними тенденціями (зокрема визначились вони в грактуванні воєнних епізодів), які знижують значення цього фільму і які свідчили, що Г. Тасін ще не нанамацав свого певного творчого шляху, що дрібнобуржуазну порочність своїй творчости він ще не переміг. П. Долина, після невиразної й художньої кволої «Темряви»[221], що він нею почав свою режисерську роботу в кіні 1927 року, дав картину «Буря», досить міцно розроблений епізод з горожанської війни на побережжі Чорного моря, так само довівши цим фільмом зростання своєї режисерської вмілости. І, нарешті, — робота групи «кіноків» (прихильників того погляду пролетарське кіно, що воно має відрізнятись, мовляв, од буржуазного тим, і фіксуватиме на плівці лише справжні, не відтворені волею режисера, сценарист актора, факти реального життя. Вони обстоювали неігрове кіно, як єдиний способ творення пролетарської кінематографії, забуваючи, що пролетарське кіно різнится від буржуазного насамперед своєю ідеологією, світоглядом, а не тими способам якими реалізується фільм. Цей погляд тепер пролетарське кіно вже: рішуче від нуло). «Кіноки»[222] прийшли працювати в українське кіно організованою групою керівник Д. Вертов, оператори М. Кауфман та Б. Цейтлін, монтажер С. Свілова[223]. їхньою першою роботою був фільм «Одинадцятий», зроблений саме «кіноківським» неігровим способом, що подавав факти зростання індустріяльно-технічної бази Радянської України: перші роботи на Дніпрельстані, боротьба за чорну металюргію України, Донбас тощо. Дрібнобуржуазна порочність світогляду «кіноків» позначилася на цьому фільмі: вони не зуміли за фактами технічно-матеріяльного порядку, за машинами — побачити людей, справжніх будівників соціялізму, їхньої боротьби з клясовим ворогом, що всіляко намагався зашкодити соціялістичному будівництву, отже не змогли розкрити в своїй картині процесів клясової боротьби. Проте «Одинадцятий» був цінним придбанням для української радянської кінематографії, бо сама актуальність і велика значучість його матеріялу, його основної теми, попри всі великі хиби фільму, висувала «кіноків» в шереги революційних радянських фільмарів, що кадри їх зростали, хоч і повільно. Тов. М. Скрипник казав на Всеукраїнській партнараді в справах кіна, що відбулася 30-го січня

221. «Темрява» («Чертополох», 1928, реж. П. Долина). — *Прим. упор.*

222. Кінокі (кінооки) — творче об'єднання російських документалістів в 1920-х рр., яке сформувався навколо фігури режисера Дзиґи Вертова. Опублікували серію маніфестів, протиставляли себе традиційним кінематографістам. Після від'їзду Вертова до України — група розпалася. — *Прим. упор.*

223. *Свілова Єлизавета Гнатівна* (1900–1975) — російський режисер і монтажер. Л-т Ст. пр. (1946). Дружина Дзиґи Вертова. З 1919 — монтажер в Москінокомітете Наркомосу, в 1922–1924 — в «Держкіно», в 1924–1927 — в «Совкіно», з 1927 — на к/фабр ВУФКУ, з 1932 — на к/ст «Межрабпомфільм», в 1936–1956 — на ЦСДФ. — *Прим. упор.*

1928 року: «Виховання нової радянської, комуністичної кінорежисури стоїть перед нами як найперше завдання. Лише перші кроки в цій справі ми робимо. Лише поодиноких режисерів ми маємо, що просякнуті партійним духом і прагнуть провадити нашу лінію. Техніка в нас розвивається, питання про кадри і напрямок режисерсько-операторської роботи стоїть перед нами».

І справді: поряд із тими безперечними ознаками зростання, що їх виявив насамперед реж. Довженко, далі — Г. Тасін Г. Стабавий, П. Долина, Д. Вертов,

О. Соловйов (давши другий свій фільм «Закони шторму», що з боку художнього являв поступ цього режисера, рівняючи до першої його картини «Троє»), ціла низка інших режисерів не боролися за вищі ідейно-художні ступні свого мистецького розвитку. Буржуазним формалістично-ексцентричним експериментаторством була картина М. Охлопкова «Проданий апетит», Г. Гричер дав, після дуже низької, навіть з боку формальної вмілости, картини, «Сорочинський ярмарок», вищий щодо режисерської роботи фільм «Крізь сльози», але виразні иацдемівські тенденції цього фільму, єврейські буржуазні «демократичні» концепції його — виявляли, що Г. Гричер не зростав щодо своїх ідейно-творчих позицій, не боровся за своє художнє переозброєння. Ці самі єврейські нацдемівські позиції відбивав і інший фільм «Земля кличе» (реж. Балюзек), що, беручи актуальний, сучасний матеріял: перехід єврейських трудящих мас до землеробства за умов Радянської влади, освітлював його з хибного нацдеміаського погляду, апологуючи ролю єврейської дрібнобуржуазної інтелігенції, затушковуючи клясову боротьбу в єврейському хліборобському селищі. Дрібнобуржуазна ідеологічна хисткість, кволість, невміння опанувати новий сучасний матеріял, що його давала боротьба пролетаріяту за відбудову промисловости, сільського господарства, за зміцнення Радянської країни, — все це позначало собою творчість значної кількосте тодішніх творчих кадрів українського радянського кіна. Але частина їх виразно посувалася вперед в напрямку оволодіння вищими ідейно-творчими позиціями. Тому не помилявся тов. С. Косіор, коли говорив на Всесоюзній кінопартнараді (що відбулася після Всеукраїнської, 15–21 березня 1928 року): «Наша кінематографія добилась досягнені, щодо техніки, в галузі фінансовій вона сяк-так оперлась на ноги. Але важливо не тільки це. Ми думаємо, що й з погляду створення радянських картин, тобто й з погляду ідеологічного, ми маємо безперечні досягнення… Ми йдемо вперед у цій справі, ми все більш видряпуємося з тієї дрібнобуржуазної твані, що облипає нас з усіх боків».

Всеукраїнська й Всесоюзна кінопартнарада була глибоко значущою і закономірною подією в розвитку всієї радянської кінематографії, важливим історичним ї етапом. Постанови Всеукраїнської та Всесоюзної наради відзначали недостатню толітичну витриманість керівництва справами кіна, підносили на принципову височінь справу зростання нових творчих кадрів, констатували значний вплив буржуазної та дрібнобуржуазної ідеології на кіиопродукцію, визначали розрив, який снує між масовим робітничим глядачем та кіновиробництвом, і намічали шляхи іо його ліквідації — ці постанови ще більш привертали увагу всієї партії до справ сіна. І саме на цій основі стали можливі ті здобутки, що ними відзначився виробничий 1928/29 рік і в усій радянській кінематографії, і в українській зокрема.

І не тільки по лінії технічно-матеріяльній йшли ці здобутки, що і їх не можна обминути. Почала працювати величезна Київська кінофабрика, добре технічно статкована, вельми потужна щодо своїх виробничих можливостей. Вона поволі ючала ставати центром українського кіновиробництва, гуртуючи навколо себе ращі творчі кадри, залучаючи до кінороботи нові. Саме на Київській кінофабриці ісчала працювати значна кількість того режисерського й оперативного молодняку, який ділом довів своє вміння, своє творче право на поважне й почесне місц в шерегу українських творчих кіноробітників. Режисери — Л. Френкель, М. Білінський, П. Коломойцев,

І. Животовський, оператори І. Шеккер, О. Панкратьєв, Химченко, Вовченко, Федотов, ціла низка інших імен — саме на Київській кінофабриці почали зростати, як творці й майстри. До літературної роботи в кіні тез почали надходити свіжі сили — В. Охріменко[224], В. Ярошенко[225], Я. Савченко, М. Зац[226], М. Майський тощо. Саме на базі Київської кінофабрики насамперед (та й на Одеській кінофабриці становище щодо цього різко змінилося) почалося розгортання виробництва українського так званого тоді «культурфільму», що було великою й принциповою перемогою української радянської кінематографії щод зламу тієї буржуазної традиції, яку розглядало кіно, як, мовляв, «виробництв розради». Ціла низка режисерів та операторів почала кваліфікуватися й зростаті як робітники саме нехудожніх ділянок кіна — К. Болотов[227], Заноза[228], А. Вінницький, Д. Дальський[229], П. Лозієв, Швачко[230], Уманський[231] тощо. Значно збільшилася кількість фільмів, випущених 1928–1929 року на обох фабриках українського кіна — Київські та Одеській (термін орендування Ялтинської кінофабрики кінчився 1926–1927 виробничого року). Було випущено 25 великих художніх фільмів та 37 повнометражнн одиниць «культурфільму». Зросла й кількість тих кіноустав, де масовий робіт ничоселянський глядач складав уже переважну більшість авдиторії кінотеатрі Радянської України — якщо 1922 року на Україні всього разом (комерційні театрі клюбні та сільські кіноустави) функціонувало 110 одиниць, то наприкінці 1928 рок самих великих комерційних кінотеатрів функціонувало по Україні 208, особливо ж разючі цифри дає зростання клюбної та сільської кіномережі: ще у 1924 року клюбних устав було 202 та сільських 47, а 1928 року клюбних було вже 966 сільських 950, отже з 1924 року клюбна мережа зросла на 102%, а число сільськи устав збільшилось в 25 разів.

Цих досягнень аж ніяк не можна занедбувати, алеж не в самих них суть ро. витку українського радянського кіна. В галузі творчій, в галузі творення фільмі одних з чинників української радянської культури, була найголовніша робот українських фільмарів, процеси саме в цій галузі визначали обличчя українського радянського кіна. А клясові процеси тривали глибокі й значущі — і частина революційних фільмарів виходила переможцями, здобуваючи творчістю

224. *Охріменко Вадим Іванович* (1900–1940) — український письменник, сценарист. Був кореспондентом газ. «Комсомольская правда», «Правда». — *Прим. упор.*

225. *Ярошенко (псевд. — Воляр) Володимир Мойсейович* (1898–1937) — український поет, прозаїк, драматург. Навчався в Київському комерційному ін-те. В 1919 — працював в українській секції Всеукраїнського вид. Належав до літературно-художньої угруповання символістського напрямку «Музаґет» (1919). Входив в літ. орг. «МАРС», «Плуг», «Ланка». У 1923–1924 — зав. від. «Голос села» в газ. «Більшовик», в 1924–1925 — відп. секр. ред. журн. «Глобус», зав. Київського будинку літераторів. Надалі — ред. і зав. сцен. від. Київської к/фабр. ВУФКУ. Був репресований. — *Прим. упор.*

226. *Зац Мойсей Борисович* (1904–1942) — український сценарист, драматург. З 1922 — був журналістом. Друкувався в журн. «Безвірник», «Шквал». З 1924 — виступає як кінодраматург. Совм. з М. Островським написав сцен. «Як гартувалася сталь», що залишився нереалізованим. Загинув при обороні Севастополя в 1942 р. — *Прим. упор.*

227. *Болотов Костянтин Григорович* (1892–1934) — український режисер, художник. Навчався в Харк. декоративному уч-ще і худ. шк. На початку 1920-х — працював в т-ре Б. Глаголіна в Одесі, худ. в книговидавництві «Книгоспілка». З 1925 — худ. ВУФКУ (Харків, Київ), з 1927 — реж. на Київській к/фабр. — *Прим. упор.*

228. *Заноза Володимир Тимофійович* — український режисер, сценарист. Працював на Одеській та Київській к/фабр. — *Прим. упор.*

229. *Дальський Дмитро Олександрович* (1903–1981) — український і російський режиссер н/п кіно. У 1928–1929 — реж. Одеській і Київській к/фабр. — *Прим. упор.*

230. *Швачео Олексій (Лесь) Филимонович* (1901–1988) — режисер, сценарист. Засл. деят. мистецтв УРСР (1968). Л-т пр. СК УРСР (1983). У 1921–1923 — навчався на акт. ф-ті Київського музично-драматичного ін-ту ім. М. Лисенка, в 1925 — закінчив літературно-лінгвістичний ф-т Київського ін-ту народної освіти. З 1919 — акт., суфлер, пом. реж. Київського т-ру ім. Т.Г. Шевченко і Київського Молодого українського т-ру. Одночасно працював акт. і режисером-лаборантом т-ру «Березіль», потім пом. реж. Одеській к/фабр. У 1928 — реж. Київської к/фабр, в 1943–1944 – реж. к/ст «Мосфільм» та ЦСДФ. Реж. дубляжу і н/п фільмів. — *Прим. упор.* — *Прим. упор.*

231. *Уманський Олександр Михайлович* (1902–1967) — український режисер-документаліст. Закінчив Київський театр. технікум і кінофакультет Музично-драматичного ін-ту ім. М. Лисенка (1927). З 1927 — на Київській к/фабр, в 1945–1951 — на Київській ст. кінохроніки, в подальшому реж. ст. «Київнаукфільм». — *Прим. упор.*

своєю но й нові ідейно-художні досягнення, які наближали вже їх до позицій пролетарськ кінокультури, частина скочувалася назад, підпадаючи клясово-чужим впливам і, н віть, частково переходячи в творчості своїй на буржуазні позиції, частина тупцювала на місці, не будучи ще в силі збагнути тих нових велетенських завдан які перед всіма ділянками соціялістичного будівництва висував «рік великої перелому», рік, що «йшов під знаком рішучого наступу соціялізму на капіталістич елементи міста й села» (Й. Сталін).

Доба соціялістичної реконструкції посилила й заглибила процеси клясової д ференціяції серед творчих кадрів українського кіна. Поряд із зростанням револі пійного крила, що творчістю своєю виявляло прагнення наблизитись до позиі пролетарської кінематографії, посилилися й клясово-ворожі впливи, бо на всіх ділянках клясовий ворог почав чинити опір соціялістичному будівництву, розгорненому наступові пролетаріяту, широкому розмахові процесів індустріялізації Радянського Союзу, колективізації села та, на основі її, ліквідації куркульні, кляси. Навіть певна частина революційних творців тимчасово підпала цим ворижим впливам, відбивши в продукції своїй чужі пролетаріятові тенденції і потрібна була їхня глибока боротьба за своє власне перебудовання, та боротьба, і її підтримували переможні здобутки героїчної боротьби пролетаріяту на всіх фронтах соціялістичного будівництва, щоб виправити свої помилки, щоб ще шучіше боротися за оволодіння в творчості марксо-ленінським світогляд пролетаріяту, щоб рішуче віддати свою творчість на користь соціялістично будівництву.

От чим з'ясовується така строката, щодо її ідейно-творчої наснажености, ка тина продукції українського кіна 1928–29 року. Поряд із «Арсеналом», цим справнім і великим здобутком українського радянського кіна, цим здобутком, що виявл все рішучіше наближення О. Довженка до позиції пролетарської кінематографії ми бачимо, як навіть революційні фільмарі підпадають в творчості клясово-чужим впливам. О. Соловйов дає фільм «П'ять наречених» (сценарій Д. Мар'яна), виразно бринять ноти єврейських нацдемівських «теорій», де мало не в «місі; ські» шати вдягаються образи представників єврейської буржуазної інтеліґенції і, натомість, змазуються, затушковуються образи тих представників єврейсьих трудящих мас, що стають до лав інтернаціональної пролетарської армії, віддаюінтернаціональній пролетарській боротьбі свої сили, а то й своє життя. Тому самому клясовому процесові підпали й «Кіноки». Д. Вертов та М. Кауфман, давши новий фільм «Людина з кіноапаратом», виявили свій відступ од тих революційних позицій, на яких стояли, творивши «Одинадцятий». Поверхове, імпресіоністичне сприйняття дійсности штовхало їх до відбиття в своїй картині не тих грандіозних процесів соціялістичної перебудови, які розгорталися в країні, а до пасивного споглядання міщанського «ідилічного» життя, до уникання процесів клясової боротьби, до формалістичного естетизму, що ним просякнуто фільм «Людина з кіноапаратом». Приблизно з тих самих світоглядних позицій, позицій шкідливих для радянської кінематографії, виходячи, творив М. Кауфман свою подальшу картину «Весна». Він і тут ще не переборов в основному того порочного світогляду, на якому зростала «Людина з кіноапаратом».

Проте деяке намагання відбити в картині процеси соціялістичної перебудови й індустріялізації сільського господарства, процеси боротьби зі старим побутом, з релігією вже тут позначилися, щоб ще виразніше зазвучати в фільмі М. Кауфмана «Небувалий похід», створеній наступного 1930 року.

Першу свою роботу в кіні — фільм «Злива» — випустив 1929 року й І. Кавалеридзе. Цей митець-скульптор, прийшовши творити в кіно, приніс з собою не тільки звички, прийоми, те скульптурне майстерство, яке позначилося на «Зливі» і яке свідчило, що майстер ще не зрозумів специфіки кінематографічного мистецтва, але (і це вирішало все стилеве обличчя «Зливи»)

приніс він і непереборений дрібнобуржуазний світогляд, що виявився і на нацдемівській концепції фільму, на тому метафізичному розумінні історичних клясових процесів, яке об'єднало бунтарський гайдамацький рух XVIII століття із Жовтневою боротьбою, за проводом пролетаріяту та його партії, трудящих мас проти капіталізму. Символічна статичність і, навіть, статуарність фільму (і саме на цьому позначився скульптурний фах І. Кавалеридзе), самодостатнє милування з форми об'єктів, що їх фільмують, занедбання специфіки кіномистецтва — це були лише ті стилеві виявлення, що їх спричинила хибна ідейна суть фільму. Алеж «Зливою» таки І. Кавалеридзе довів, що він може й має право працювати в українській радянській кінематографії, хоч і важкий та глибокий процес розвитку його, як справжнього революційного творця, процес ідейного перезброєння та перебудування ще лежить перед ним.

Після революційно-експресіоністичного «Джіммі Гіґґінза» Г. Тасін почав працю над «Нічним візником» (сценарій М. Заца, в головній ролі А. Бучма). Переборюючи ті традиції натуралістичного психологізму, що тяжіли над його творчістю («Каламуть»), Г. Тасін вдається в «Нічному візникові» до експресіоністичного психологізму, що індивідуалістичність його, трактування психіки людини, як самодостатньої, а не як відбиття в психіці поодинокого індивідууму загальних клясових процесів, відводила митця вбік од тих справжніх творчих шляхів, якими мав іти розвиток української радянської кінематографії. В революційному спрямованні «Нічного візника» позначилася та дрібнобуржуазна хисткість, яка плутала творчий шлях Г. Тасіна, яка, отже, знижувала ідейно-художній рівень його творів.

І в подальшій його картині — «Гість із Мекки» (сценарій Уейтінга[232]) відбилася ця хисткість творчих шляхів Г. Тасіна. Пригодництво, захоплення авантурними моментами, що йшло за рахунок виявлення в образах картини клясової боротьби на Сході, боротьби східніх пригнічених народів проти імперіялістичного визиску й терору — це все свідчило, що Г. Тасін і в цьому фільмі не намацав вірного шляху свого розвитку, що наближував би його до позицій пролетарської кінематографії. Навпаки — «Гість із Мекки» певною мірою навіть був відходом творця назад, од тих надбань, які були в його «Нічному візникові». І, нарешті, передостання картина Г. Тасіна «Солоні хлопці»[233] (остання його робота — фільм «Атака»), випущена вже 1931 року, дала досить виразні підстави гадати, що режисер вибереться з тих творчих манівців, якими він так довго блукав, стаючи на шлях, який приведе до вищих ідейно-творчих досягнень і його власних, і всієї української радянської кінематографії.

Якщо «Гість із Мекки» був певною мірою відступом Г. Тасіна, який свідчив, що частина так званих «попутницьких» режисерських кадрів не зрозуміла й розгубилася перед тими новими завданнями, які висунула перед кіном реконструктивна доба, — то ще більшим скочуванням назад були для Г. Стабавого картини, зроблені після його «Двох днів» — «Перлина Семіраміди», «Експонат з паноптикуму» та «Ступати заважають». Опереткова легковажність, поверхове дилетанство в трактуванні розвитку торговельного капіталізму XVIII віку на півдні України — визначала собою ідейно-художній маштаб його «Перлини Семіраміди». Не зважаючи на певну режисерську вмілість та винахідливість, яку виявив Г. Стабавий в «Перлині», картина була порожня, ідейно нікчемна. Зовнішня «красивість», та й то не надто смаковита, не могла приховати внутрішньої звалашености твору.

Образ українського контрреволюціонера, що опинився на Радянській Україні і що став, кінець-кінцем, «Експонатом з паноптикуму» (фільм, випущений 1929 року), був образом

232. *Уейтінг-Радзинський Станіслав Адольфович* (1889–1969) — український сценарист. У 1917 — закінчив юридичний ф-т Новоросійського ун-ту. Літ. діяльн. почав в 1922 р., редагував одеський журн. «Шквал». З 1923 — працював зав. відд. Одеській к/фабр. Авт. кн. «Чарлі Чаплін. Збірник фейлетонів про людину і про творчість…» (1928). — *Прим. упор.*

233. «Солоні хлопці» (1930, реж. Г. Тасін). — *Прим. упор.*

фалшивим вже тому, що через нього українська буржуазія, українська куркульня, яка насправді намагалася чинити й чинила скажений опір соціялистичному будівництву, трактувалася, мовляв, як «музейна справа». Український контрреволюціонер, мовляв, не здібен на щось інше, як тільки в припадку божевілля мняти віщані статуї в паноптикумі, йому нема до кого звернутися, бо навіть власні діти його зрікаються, — отже клясова боротьба в країні вщухає і, власне кажучи, марні всякі «розмови» про розгорнений наступ, бо нема ж на кого наступати — невже на музейні експонати? І вихід у світ такого фільму 1929 року, коли щодня зі всіх ділянок соціялістичного будівництва надходили вісті про факти жорстокої клясової боротьби, про прагнення ворога всіляко зашкодити справі соціялізму, нічим, як тільки виявленням клясової небезпеки на кінематографічному фронті, назвати не можна. Ясно, яка могла бути «художність» цього фільму, що виростала на такій «ідейній» основі! Дальшою картиною зробленою вже 1930 року «Ступати заважають» (сценарій Д. Мар’яна) Г. Стабавий начебто хотів виправити; хиби свого «Експонату». Адже саме про активних ворогів з табору української націоналістичної буржуазії, які Намагалися всіляко шкодити, всіляко гальмувати темпи соціалістичної перебудови, говорила ця картина. Автори фільму намагалися в художніх кінообразах відбити той матеріял, що його викрив процес СВУ, але виявили свою неспроможність дати образи здорової радянської, а особливо — пролетарської інтелігенції, всю свою увагу переважно віддавши родинній драмі старого українського буржуазного інтелігента.

Отже перед Г. Стабавим, перед його дальшим творчим розвитком, гостро стоїть завдання перебороти ті хиби, ті ідейно-творчі провали й поразки, яких він зазнав у своїй роботі після «Двох днів», в боротьбі за наближення до позицій української пролетарської кінокультури, здобуваючи нові ідейно-художні досягнення.

Не менш, а ще більш складний та глибокий шлях перебудови лежить і перед О. Гавронським. Цей режисер дав 1929 року свою картину — «Темне царство», що в глибоко продуманих, викінчених, з пильною режисерською увагою створени: образах давала виразний художній документ чужих пролетаріятові впливів на ділянці кінематографічної творчости. Майстерність цього фільму лише ще більщ підкреслювала ту буржуазну «ліберально-демократичну» суть його, що проймал ввесь твір. Підміна клясових процесів процесами та конфліктами «чисто» ети1 ними, ліберальне вболівання над долею «скривджених та ображених» та анар хічний безсилий бунт, як єдине розв’язання цієї кривди й образи, і глибоки безнадійний песимізм, який випливає з цього, який проймає ввесь фільм і стилеви виявленням якого був натуралістичний психологізм «Темного царства» — так виразна творча наснаженість фільму робить його виразно чужим явищем української радянської кінематографії. Отже, почавши 1932 року знову працювал в системі українського радянського кіна над новим своїм фільмом «Любов» О. Гавронський мусить зазнати глибоких і складних процесів перебудови, ще очистити свою творчість од тих буржуазних традицій світосприймання та світ розуміння, які так чітко й так виразно виявилися в «Темному царстві».

«Темне царство» було значущим художнім фактом буржуазної творчости в кіні, як же можна його дорівнювати з боку художнього до «За манастирською стіною» П. Чардиніна, проте спільний клясовий еквівалент об’єднує їх. Буржуазна досконалість «Темного царства» й буржуазно-міщанська примітивність «За манастирською стіною» робить їх начебто двома полюсами, але полюсами одне спільного клясового театру. П. Чардинін цим своїм фільмом виявив остаточ свою неспроможність зрозуміти ті завдання, які стоять перед радянським кіно. Антиклерикальні тенденції «За манастирською стіною» були, власне, лише за привід для смакування еротичних

сцен з манастирського життя, і ця «антиклерикальніст», що й якийбудь баптист на неї з охотою пристав би, нічого спільного не мі зі справжньою антирелігійністю радянського фільму.

Отже процеси соціалістичної реконструкції, героїчна боротьба пролетарі: за побудовання соціялізму і той скажений опір, що його виявляв клясовий война на всіх фронтах соціялістичного будівництва, не могли не викликати, не поглибити й не загострити процесів клясової боротьби на кінематографічному фронті, проце клясової диференціяції серед творчих кадрів українського радянського кіно. Прагнув активізуватися носій буржуазної ідеології й на кінематографічному фроті в наслідок наступу на нього ліпшої частини радянських і пролетарських сил, прагнув активізуватися, хоч ця активізація і не могла приховати його внутрішньої безсилости. Частина так званих «попутників» розгубилася перед новими завданнями, що їх висунула партія та кляса перед своїм кіном, і частково підпала навіть клясово-ворожим впливам. Але невпинно зростала та частина радянських режисерів, що наближалася творчістю своєю до позицій пролетарської кінематографії, зростали пролетарські елементи в творчості українського радянського кіна.

І найбільшим досягненням цього справді революційного крила українських фільмарів був «Арсенал» О. Довженка. Велична картина боротьби пролетаріяту й основної маси і селянства за Радянську Україну, картина, що являє собою складне переплітання соціяльних і національних моментів, картина боротьби пролетаріяту за зміну світу, що в цій боротьбі пролегаріят і сам змінюється та виростає, — ось що наснажувало творчість О. Довженка, ось що наснажувало значущі й глибокі образи його «Арсеналу». Образ молодого робітника, що в процесах жорстокої клясової боротьби зі звірячою українською контрреволюцією виростає й усвідомлює себе, як українського пролетаря-більшовика, борця й будівника соціалістичної України є основним образом «Арсеналу». Але й епізодичні, другорядні образи свого твору О. Довженко виснажив глибоким революційним чуттям, і великою ідейною значущістю та силою. Чи буде то обрач інваліда імперіялістичної війни, що вертає на зруйноване господарство, чи образ німецького солдата, що і спинився у ваганні на полі бою, чи образ партизана, що вмирає і труп його мчать коні по степах України — не багато місця приділяє їм Довженко в тому стрункому і калейдоскопі подій, епізодів, картин, що його являє собою «Арсенал», але з якою чіткістю й силою він ці образи вимальовує! Скільки гострої клясової сатири, іскільки революційної зненависти вкладає він в епізоди в Центральній Раді, в епізоди розстрілу й кривавого гопака гайдамацьких убивць, в епізоди, віддані змалюванню клясово-ворожих сил України сімнадцятого — вісімнадцятого року. І попри всі свої хиби є «Арсенал» і досі великим художнім здобутком української радянської кінематографії. А хиб в «Арсеналі» чимало, і чи не найбільшою з них є те недостатнє художнє змальовування в образах ролі партії, як організатора перемоги до провідної сили в Жовтневій революції, яке позначилося (хоч лінія партії й виявлена, але не з достатньою художньою силою) на картині. Безумовно, ця хиба «Арсеналу» виростає з тих непереборених ще О. Довженком елементів дрібнобуржуазного мишлення, які стилеве своє виявлення знайшли в «Арсеналі» в елементах експресіонізму, що проймають собою ввесь фільм. В боротьбі за оволодіння все вищими й вищими ступнями ідейно-творчого розвитку зростав О. Довженко, що вже й після «Арсеналу» вийшов у перший шерег кінорежисерів Радянського Союзу, що про ім'я його змушена була з пошаною говорити і буржуазна кінематографія, бо саме Довженків «Арсенал» вивів українське радянське кіно на світову арену, примусив і по буржуазних країнах визнати високий художній рівень розвитку кіномистецтва Радянської України.

1930 року вийшла О. Довженкова «Земля». Це вже не був багатий і різноманітний калейдоскоп образів «Арсеналу», спокійніші й повільніші ритми фільму розгортали образи клясової боротьби в сучасному українському селі, де скаженів, під натиском революційних сил нового села

куркуль, обрізом, сокирою, підступом й вбивством намагаючись спинити процеси соціялістичної перебудови села, де основна бідняцько-середняцька маса села все впевненіш і безповоротніш ставала на шлях усуспільнення своїх господарств. І в сценах похорону вбитого куркульчим пострілом Василя, в тій селянській юрбі, що йде за труною повз розкішні лани, сади й поля, які належать вже йому — цьому мільйонному революціонерові села, цьому колгоспникові, цьому працівникові соціялістичної землі, — виявив О. Довженко процес переходу селянської маси на нового радісного труда — труда колективного. Глибоким оптимізмом пройнято всю «Землю», знанням тієї радости, яку дає людству розкріпачений труд. І, аніяк не забуваючи про ті помилки, яких допустився О. Довженко в своєму фільмі, не можна не пам'ятати про те основне революційне стремління, яке проймає ввесь цей його твір. Образ Василя і Василевого батька, образи революційних сил сучасного українського села міг дати лише революційний митець, який в своєму зростанні має перемогти, і перемагає, і переложе ті творчі помилки, що в багатьох місцях, епізодах і лініях «Землі» видвилися. Куркулячий синок-убивця, що в нападах безсилої люті виказує сам на себе мало не перед усім селом, невірно виявлає ту підступну, вперту й оскаженілу боротьбу куркульні, яку, почуваючи свою неминучу загибель, веде в сучасному селі цей ворог. І християнські попики не шукають в порожніх церквах перед старовинними іконами «істини», а благословляють ті обрізи, якими озброюється куркулячий вбивця. О. Довженко часом трактує поведінку своїх героїв, мотивуючи її не соціяльно, не класовими чинниками її з'ясовуючи, а виходами з якихось «вічних» боків людської психіки. Це й спричиняє ту схибленість низки епізодів в «Землі» в бік біологізму, що її визначила в новому творі О. Довженка вся марксівська критика. Гаряча й запальна дискусія розгорнулася навколо «Землі». І дуже часто в запалі тієї дискусії «разом з водою вихлюпували й дитину»: занедбували те найважливіше, — ту революційну скерованість, що лише вона, попри всі хиби фільму може дати твір такої значущої художньої сили, яким є Довженкова «Земля».

Перед О. Довженком після «Землі», стало завдання боротьби за оволодіння марксо-ленінською творчою методою в кіні з новою силою та широтою, але, водночас, з певними й виразними перспективами перемоги. Новий звуковий фільм «Іван» свідчить, що незвичайно відповідальний матеріял взяв О. Довженко за основу своєї нової картини: процеси будівництва нових соціялістичних енергетичних велетнів — процеси будівництва Дніпрельстану. Не технічні процеси будівництва хвилюють творця, притягають до себе його творчу увагу. Ні. Саме процеси соціяльні, саме процеси будування соціялістичного велетня мають розгорнутися в звукових кінообразах «Івана». Те нове поповнення, що його одержують загони радянського пролетаріяту з сучасного колгоспного села, той вчорашній дрібний власник, сьогоднішній колгоспник і завтрашній пролетар є центральною постаттю картини. Його боротьба за подолання решток дрібнобуржуазного світогляду, за повне вмикання всієї своєї діяльности в соціялістичні форми труда — в соц-змагання та ударництво, за оволодіння вищою кваліфікацією, за опанування техніки з сюжетним кістяком твору. В цілій низці інших образів відтворює О. Довженко той людський колектив, що скупчився біля одного завдання — завдання збудувати соціялістичного велетня, завдання поставити Дніпрельстан.

О. Довженко геть відкинув те дрібнобуржуазно-інтелігентське, особливо притаманне дрібнобуржуазній технічній інтелігенції, що не переборола ще обмежености свого клясового світогляду, розуміння процесів соціялістичного будівництва, як процесів насамперед технічних. Саме таким техніцизмом просякнуто було звуковий фільм Д. Вертова «Ентузіязм» («Симфонія Донбасу»), що вийшов на початку 1931 року. Не героїчна боротьба передовиків донбаського пролетаріяту за пляни видобутку, не пильна, повсякденна робота партії, що вивела Донбас з його

прориву, не ця складна й важка робота, а якась плякатно-поверхова парада символічних постатів, зухвалий марш цілком однакових, одноманітних фігур шахтарів, як показано було в «Симфонії Донбасу» переможні наслідки боротьби за вугілля — змазує, спрощує й викривляє справжній зміст цієї перемоги, справжній глибокий її героїзм. Д. Вертов і в цій своїй картині не зумів дати образи будівників соціялізму. Він дав схематичні постаті, що в них не могли відбитися ті клясові процеси, які ведуть вперед соціялістичний Донбас. Захопившись фіксуванням виробничих шумів та процесів, обмежившись поверхово-хронікальним (і то цілком випадковим, яке впало фільмареві на око) відбиттям героїчної роботи партії й передових пролетарів-ударників за посилені темпи Донбасу, Д. Вертов проґавив найголовніше — проґавив тих живих класових людей, що їхньою роботою будується соціялістичний Донбас. Отже дав він поверховий, спрощенський фільм, що низкою формально-ефектних епізодів не міг приховати своєї збідненої ідейної суті. Д. Вертов не зміг переробити обмежености свого світогляду, що був неспроможний глибоко розкрити справжній клясовий зміст тієї радянської дійсности, яка оточує художника. Цей світогляд не сагав далі за пасивне фіксуванна формально-зовнішньої сторони авищ, бо був безсилий збагнути ці явища в усьому багатстві, складності й різноманітності їхніх процесів. Тому найскладніше з цих явищ, що насиченість клясових процесів і неймовірне багатство індивідуальних відтінків характеризують його — людину доби побудовання соціялізму, живого будівника й борця за соціялізм — робітника-ударника обминув у своїй творчості Д. Вертов, задовольнившись поверхово-формальним відбиттям його, спрощенським, отже фалшивим «показом».

М. Кауфман виявив у картині «Небувалий похід», що вийшла майже водночас зі «Симфонією Донбасу», більш настирливе прагнення наблизитись до розуміння справжньої суті процесів нашої дійсности, до клясового, пролетарського розуміння її. Процеси клясової боротьби, що їх змазав та позбавив справжньої реальної загостренוсти й напружености в своїй «Симфонії Донбасу» Д. Вертов, більш виразно виавились в «Небувалому поході» хоч і тут позначився ще непереборений світогляд автора. М. Кауфман і в «Небувалому поході» не зміг цілком вийти за межі тієї школи «кіноків», яка зростала на ґрунті дрібнобуржуазного пасивно-споглядального світогляду, відбиваючи в своїй творчості всю хисткість та кволість його, отже саме тому на певних етапах підпадаючи й виразно-буржуазним впливам («Людина з кіноапаратом»). Знов таки надмірне захоплення з технологічного боку сільсько-господарчих виробничих процесів, розуміння проблеми машинізації сільського господарства насамперед, як «голо»-технічної, а не клясової проблеми, неглибоке відбиття в фільмі процесів колективізації села та, на основі їх, ліквідація куркульні, як кляси — ось що знизило ідейно-художній рівень «Небувалого походу».

І з цими останніми творами «кінοківської» школи сталося майже те саме, що й з попередньою їхньою творчістю — фільми їхні не змогли стати справді актуальними для масового радянського глядача, справді хвилювати й захоплювати його. Вся блискуча формально-технічна вмілість творців «кіноків», не підперта глибокою й міцною ідейною основою творчости, працювала, так би мовити, «на холостому ходу». Звідси й виникають ті елементи «самодостатньої форми», ті елементи формалізму й формалістичного експериментаторства, якими насичено всю «кінοківську» творчість, включно до останніх їхніх творів.

Зовнішньо діяметрально протилежною до творчости «кіноків» являється творчість І. Кавалеридзе. Ті символістичні уподобання режисера, що штовхнули його в «Зливі» на цілком антиреалістичний шлях, визначили собою цілковитий «ігро візм» цього фільму, де кожна декорація, кожен епізод має бути не такий, яким він являється в дійсності, а такий, яким він повстає в суб'єктивній уяві творця, але й суб'єктивістичний підхід режисера до дійсности, що дав в українському кіні «Зливу» — символістично-естетський «ігровий» фільм, і той зовнішній

«об'єктивізм», який геть відкидає творчу роботу творчого кіноколективу: сценариста, режисера, актора, і що був за світоглядні засади для роботи «кінокївської» школи, — не зважаючи на протилежність цих творчих шляхів І. Кавалеридзе та Д. Вертова, М. Кауфмана тощо, — обидва вони збігаються на одному: на тих антидіялектичних, отже метафізичних позиціях, які виявляють спільність буржуазних тенденцій, що проймали й творчість І. Кавалеридзе й творчість «кіноків».

«Кіноки» аж до останнього часу з великими труднощами, надто повільно відходили від своїх невірних, а то й шкідливих для всього розвитку радянського кіна засад. Боязко, намагаючись удати, начебто «нічого не сталося», начебто ні про які ґрунтовні хиби в їхній творчості й говорити не можна, здавали й здають вони одну по одній свої колишні позиції войовничого механіцизму.

І. Кавалеридзе щодо цього значно рішучіший та відвертіший. Переконавшись в хибності позицій, на яких він стояв, творячи «Зливу» — в кожній дальшій роботі виявляє І. Кавалеридзе прагнення перебудувати свій творчий шлях, наближаючи його до завдань і вимог доби соціялістичного будівництва, до завдань соціялістич-ного кіномистецтва. Вже «Перекоп» (фільм, творений 1929 року) свідчив за те, що після «Зливи» творець зробив рішучий і великий крок наперед. Прагнення дати в образах широку, соціяльно-розгорнену картину тієї доби, коли героїчний проле-таріят, ведучи за собою трудящі маси, переможно штурмував останні фортеці капіталістичних армій, — це прагнення наситило ввесь фільм. Проте загальне прагнення режисера дати великий революційний фільм, коли дійшла справа до конкретизації творчого ідейного задуму в образах, певною мірою навіть викривилося. Фільм виявив, що режисер ще далеко й далеко не осягнув тих височостей, на яких мусить стояти творець, щоб бути гідним нашої доби. Образ партійного проводиря пролетаріяту та основної маси пролетаріяту, образ комуніста-робітника вийшов у фільмі неживий, утрирований в своїй «монументальності», естетськи стилізований. Партії, як сили, що організує перемогу, не дав І. Кавалеридзе в «Перекопі». А тому й все трактування цього історичного етапу озброєної боротьби пролетаріяту за свою владу набуло невірних рис. Апологія стихійносте, виявлення Червоної Армії, як голої революційної стихії, апологія індивідуалістичного, бездумного й, навіть, нецілеспрямованого героїзму, невміння дати клясово диференційований показ сил революції та сил контрреволюції — це все знизило ідейно-художнє значення «Перекопу». Таке ж схематичне, естетськи прикрашене було розкриття і буржуазії, що в образах кількох дівчат танцювала, мовляв, сгій передсмертний «лебединий танок». Естетсько-символістичні тенденції в низці епізодів фільму говорили за те, що процес перебудови для І. Кавалеридзе буде складний, що творець, прагнучи позбутися дрібнобуржуазної обмеженности свого світогляду, яка часто штовхала його й до виразно буржуазних «досягнень», мусить ще глибокої зазнати боротьби. «Штурмові ночі» (фільм 1930/31 року) були водночас і перемогою, і поразкою для І. Кавалеридзе. Перемога була в тім, що режисер взявся до актуальної тематики соціялістичного будівництва, взявся розкрити в образах ті процеси, які відбуваються в виходцях з дрібнобуржуазної селянської маси, що в процесах гострої боротьби з дрібнобуржуазними залишками в своїй психіці, в боротьбі з своєю відсталістю, забобонністю, дрібновласницькими інстинктами можуть вибороти собі передове місце в армії будівників соціялізму. Поразка ж була в тім, що творець поверхово, часом скочуючись до механістичного трактування процесів, зреалізував в образах тематику своєї нової картини. І головна постать «Штурмових ночей» — постать селянина-середняка, що вийшов з села працювати на соціалістичній індустріальній будові, і другорядні постаті фільму вийшли поверхові, бліді, непереконливі. Підупав увесь художній рівень фільму, якщо рівняти його до «Перекопу». Режисер не заглибився творче в ту свою нову тематику, в той свій новий матеріал, з аким він зустрівся в «Штурмових ночах».

Отже перед І. Кавалеридзе стоїть завдання, не тільки не знижуючи, але навпаки підвищуючи художню наснаженість і значущість своєї творчости, рішуче й широко боротиса з тими впливами й традиціями, які заважають ще йому впевненими і чіткими кроками творця йти до високостей соціялістичної кінематографії.

Якщо І. Кавалеридзе в основному став уже на той шлях, який відкриває перед ним ясні й чіткі перспективи розвитку, якщо він став уже на шлях звільнення своєї творчости від дрібнобуржуазної хисткости та обмежености, яка штовхала його до буржуазного символістично-естетського творчого спрямовання, до виразних нацдемівських тенденцій (в «Зливі») чи до поверхового, незаглибленого сприйняття нашої дійсносте («Штурмові ночі»), —то епігони І. Кавалеридзе, його «учні», взявши в І. Кавалеридзе лише гірші боки його творчости, не змогли зрозуміти тієї глибокої внутрішньої боротьби, тих значущих процесів, які позначили творчий шлях І. Кавалеридзе і які є для нього вирішальними. Зразком такого епігонства щодо формально-технічних моментів, зразкам яскраво виявлених нацдемівських тенденцій, ворожих розвиткові українського радянського кіна, може бути фільм «Тобі дарую» (реж. В. Радиш) — фільм 1929 року, де революційний рух основних мас селанства, що за проводом пролетаріату та його партії йшли до Жовтневої перемоги, трактуєтьса, як, мовляв, «віковічний», «традиційний» рух українського села, де, власне, заперечується той небувалий ще і поворотний в історії людства етап, аким є Жовтнева революція.

Режисер Ф. Лопатинський в картині «Кармаль» (творена 1929/30 року) теж підпав виразним нацдемівським тенденціям. Романтично-індивідуалістичне трактування постаті Кармалюка, захоплення романтичним пригодництвом замість широко розгорненої картини боротьби зубожілої селянської маси проти пансько-февдального визиску, що ще збільшився із зародженням елементів промислового капіталізму на Україні початку XIX віку, народницьке виспівування стихійного селянського бунту й невміння діялектично показати цієї боротьби селянських мас проти панського визиску, як боротьби переможної лише тоді, коли вона, за приводом пролетаріату, буде скерована проти всякого визиску — це вже доводило, що ні сценаристи фільму (Уейтінґ та Самутін), ні режисер не зуміли стати на марк-сівські позиції розуміння історичного минулого України.

Буржуазно-народницького зафарблення набув фільм «Кармаль». «Національна романтика» визначила своїм, ворожим пролетаріятові, спрямованням і сталеве обличчя, і всі образи картини. Отже цей фільм не давав підстав говорити, що Ф. Лопатинський зробив крок вперед од «Василини», де теж бриніли виразні нац-демівські ноти. «Синій пакет» (1925/26 рік), «Василина» (1926/27 рік), «Суддя Рейтанеску (1927/28 рік), нарешті «Кармаль» (1929/30 виробничий рік) хоч і були виразними етапами зростання формально-технічної вмілосте режисера, але справжнього ідейно-художнього зростання, справжнього звільнення режисера від дрібнобуржуазної, що дуже часто підпадала буржуазним впливам, творчої обмежености всі вони не визначали. Рішучий поворот Ф. Лопатинського від тих хибних позицій, на яких він стояв у минулій творчості, — лише він міг розкрити перед Ф. Лопатинським дальший перспективний шлях розвитку. За ознаку такого повороту, не зважаючи на численні хиби фільму, була звукова картина «Нема таких фортець», зроблена вже 1931 року.

З тієї Генерації режисерів, які прийшли до українського радянського кіна працювати, як творці, ще 1925/26 року, досить велику продуктивність дав і досить строкатий творчий шлях пройшов А. Кордюм. Після першої значної своєї картині; «Непереможні» (власне першими фільмами А. Кордюма були «Буряк допоміг» та «Справа № 128», але то були ще невиразні дебюти початківця), що про неї вже говорилося, А. Кордюм дав «Джальму» (сценарій В. Охріменка),

яка виявила, ще; режисер позбувся тих поганих буржуазних традицій салонно-пригодницькогск фільму, що ним підпали його «Непереможні». Невеличкий, старанно розробленні епізод із життя радянського села перед добою соціялістичної реконструкції, з йогс складним переплітанням соціальних та національних моментів, який ліг в основу «Джальми», було донесено в виразних, хоч і недостатньою мірою глибоких образах фільму. Але вже дальша його, після «Джальми», картина «Вітер з порогів» виявила ту загрозу буржуазного впливу в творчості, яка повстала перед А. Кордюмом. Обмежений «етнографізм» тісно переплетений з елементами «національної романтики», дріб'язкове милування з побутових деталів, отже мішанина емпіричного, обмеженого натуралізму з романтичною високопарністю — це той ідейно-художній рівень «Вітру з порогів», який викривляв справжню картину клясової боротьби на українському селі року 1926–1928, який був цілком неспроможний відбити процеси зростання нового радянського села, процеси соціалістичного будівництва. Тому таким блідим, нудним і невиразним вийшов Дніпрельстан в цьому фільмі, тому таке романтичне зафарблення дістала постать старого, куркуля-лоцмана, який намагається зашкодити будуванню Дніпрельстана.

«Мірабо»[234], фільм А. Кордюма, випущений 1930 року, виявив, що режисер зрозумів загрозу, яка повстала перед ним, і намагається рішуче з нею покінчити. «Мірабо» з'являється, докищо, найзначнішим фільмом, на який спромігся А. Кордюм, не зважаючи на ту ідейно-художню недосконалість, якої не позбувся й фільм «Мірабо». Поверхове тлумачення клясових процесів доби імперіялістичної інтервенції Одеси, поверхове тлумачення тієї клясової боротьби, яка почалася на кораблях французької ескадри й яка спричинила, кінець-кінцем, з'явлення червоного стягу на їхніх щоглах, невміння дати глибокі художні образи живих клясових людей того часу — знизило значення «Мірабо», але поряд із цим революційна наснаженість цього фільму, низка яскравих епізодів, що в них виявляється ідейний задум фільму, робить «Мірабо» тим досягненням для А. Кордюма, що, перемагаючи хиби цього фільму, має далі розвиватися цей режисер.

З режисерів, що прийшли працювати в українське радянське кіно мало не водночас з Кордюмом — року 1925/26, П. Долина має досить невиразний творчий шлях, що, докищо, не позначився для П. Долини особливо значними досягненнями. Режисер не виявив після своєї «Бурі» та «В заметах»[235] (фільми 1927–1928 року, що про них уже говорилося) великого художнього поступу. Елементи натуралістичного побутовізму (досить значні й у «Секреті Рапіду», фільмі 1929 року, й у «Чорних днях»[236], фільмі 1930 року й у картині «Чатуй», 1931 року) поєдналися зі спрощенським, поверхово-схематичним підходом до того соціального матеріялу, до таких клясових процесів, що їх хотів в образах своїх фільмів виявити режисер. Проте, так цінуючи творчість П. Долини, не можна забувати про ту глибоко позитивну ролю в боротьбі українського радянського кіна за актуальну, робітничу тематику, за образи робітників у художніх кінотворах, яку відограв його «Секрет рапіду» (сценарій М. Майського), не зважаючи на значні хиби цього фільму. Останній фільм П. Долини, фільм 1932 року — «Свято Унірі» (сценарій М. Ятка) не визначає собою значного поступування режисера, відбивши на собі мало не всі ті хиби, що позначали й минулу його творчість. Завдання боротьби за своє ідейно-художнє зростання і стоїть перед П. Долиною незвичайно гостро й виразно. Йому треба в цій боротьбі допомогти, щоб цей український радянський режисер позбувся тих хиб, які гальмують його зростання, які заважають йому стати в рівень завдань, що їх поставила перед кіном доба соціалістичної реконструкції. Адже не самий П. Долина, але більша частина творчих кадрів української кінематографії, що їх складали так звані «попутники», відстала від тих вимог,

234. «Мірабо» (1930, реж. А. Кордюм). — *Прим. упор.*

235. «В заметах» (1929, реж. П. Долина). — *Прим. упор.*

236. «Чорні дні» («Сорочинська трагедія», 1930, реж. П. Долина). — *Прим. упор.*

од того рівня, якого вимагала від своїх мистецьких ділянок доба соціалістичної реконструкції. Буржуазні формалістичні тенденції, які, по суті, боролися проти актуальної тематики соціялістичного будівництва в кінофільмах, занедбуючи зміст фільму й розглядаючи формальні компоненти фільму, як головні й самодостатні, відбилися не лише в теоретичних висловлюваннях та розвідках (теоретичні роботи: Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіна», М. Лядова «Кіно-сценарій», М. Ушакова «Живе кіно», О. Полторацького «Етюди з поетики кіна», статті Я. Савченка та М. Бажана). Ці теоретичні висловлювання розвивали й спиралися на клясово спільні й однакові з ними тенденції в творчій практиці не тільки старшої генерації українських фільмарів («Злива», почасти «Перекоп» та «Штурмові ночі» Кавалеридзе, «дві жінки» Г. Рошаля, «П'ять наречених» та дальший фільм О. Соловйова — «Зірвані дні», «Тобі дарую» В. Радиша, тощо), але й творчість кіно-молодняку не була вільна від цих тенденцій («Народження героїні» Г. Ігнатьєва, «Студентка» — О. Каплера[237], «Останній каталь» — Л. Френкеля тощо). Досить виразно позначалися ці формалістичні тенденції й на так званому «неігровому» художньому фільмі, де формалістична творчість «кіноків» поклала свій відбиток і на роботу молодших творчих кадрів («Дивись в обидва» М. Білинського, «Металюргія» М. Сафронова тощо). Своєрідним відгалуженням цих формалістичних тенденцій в галузі фільму, створеного способом неігровим, формалістичним трактуванням проблеми публіцистичного фільму, що самодостатнім естетським милуванням з форм фільмованих об'єктів затемнював класову спрямованість тих або інших процесів соціялістичного будівництва, були фільми М. Капчинського («Прозорі стіни» — фільм, що мав показати радянську гуту, скловарне виробництво, «Перлина степу» — фільм про державний степовий заповідник кол. Асканія-Нова, почасти картина «Комуна»). Картини ці не давали глибокого розкриття клясових процесів нашої дійсности, бо сама споглядально-естетська творча метода режисера не була спроможна на таке розкриття, обмежуючись лише пасивним милуванням з поверхового боку тих чи тих явищ, не фіксуючи своєї творчої уваги на клясовій спрямованості процесів, на становленні нової соціалістичної людини, на образі передового будівника соціялізму з різних ділянок нашого життя. Остання робота М. Капчинського — фільм «Комуна», випущений 1931 року, — свідчив за те, що режисерові ще не пощастило рішуче покінчити з тими формалістично-естетськими традиціями, які тяжіли над всією його попередньою творчістю. Хоч і послабилося оте поверхово-естетське «обсмоктування» форми фільмованих об'єктів, проте режисер все таки ще в основному стояв на позиціях пасивного споглядання, а не активного розкриття в образах процесів соціалістичної перебудови села. Звідси й виникло те спрощене, механістичне трактування класової боротьби, в сучасному селі, звідси й виникла та ідилічна «аркадійність» в трактуванні сільськогосподарської комуни, яка ізолювала комуну від процесів колективізації села та, на основі її, ліквідації куркульні, як кляси, фалшуючи й перекручуючи дійсність, невірно відбиваючи її в художньому творі — отже ці хиби в ідейному стрижневі «Комуни» доводили, що М. Капчинський, лише ставши на шлях рішучої боротьби в своїй творчості зі споглядально-естетськими формалістичними виявами, може вийти на шлях цінної, ідейно-художньо високо-наснажєної творчости, глибоко й повно спрямованої на користь соціялістичному будівництву.

Формалістичні тенденції закономірно поєднувалися з механістичним, спрощенським виявленням в художніх кінотворах нашої дійсности. Формалізм та механістичне спрощенство — обидва будучи виявами клясово-чужих впливів чи непереборених ще чужих традицій в творчості

237. *Каплер Олексій Якович* (1904–1979) — сценарист, режисер, актор. Л-т Держ. пр. СРСР (1941); Засл. діяч. мист. РРФСР (1969). З 1919 — служив в київських т-рах акт. і реж. З 1921 — входив до складу ФЕКС. З 1923 — пом. завклуба працівників мистецтв РАБІС (Одеса). З 1924 — знімався в кіно. З 1927 — реж. культурфільмів і сцен. на Київській к/фабр. З 1935 — член СП СРСР. Вів педагогічну роботу у ВДІКу. Був двічі репресований. — *Прим. упор.*

українських радянських фільмарів — ніякою мірою не є протилежні явища, будучи лише різними виявленнями одного-й того самого клясового процесу. От чому формалістичні елементи в «Штурмових ночах», в «Зірваних днях», «Комуні», певною мірою навіть в «Мірабо» та в «Чорних днях» (хоч в цьому фільмі натуралістичний побутовізм і заважав розгортанню формалістичних моментів, що сталевими своїми виявленнями мали переважно імпресіоністично-футуристичні та експресіоністичні тенденції) — от чому в цих фільмах формалізм так міцно поєднувався з механістичним, спрощенським трактуванням ідейного змісту фільму, зі спрощенським виявленням клясових процесів дійсности, зі схематичними образами цих творів.

На ті завдання, які висунула перед країною доба соціалістичної реконструкції, завдання перших років п'ятирічки, зформульовані в постановах XVI з'їзду партії, українські радянські фільмарі в більшій своїй частині не спромоглися відповісти творчістю повноцінною та цілком гідною великої доби. Механістичне спрощенство і в художньому тлумаченні цих завдань повстало перед більшою частиною українських фільмарів-«попутників», як головна їхня творча небезпека, що заважала їм щільніше наблизитись у своїй творчості до виконання завдань соціялістичного виробництва. Цій небезпеці підпав і І. Кавалеридзе, й О. Соловйов, і П. Долина.

Режисер Ф. Лопатинський, після свого «Кармаля», дав 1931 року звуковий фільм «Нема таких фортець» (сценарій В. Охріменка), де елементи механістичного «літфронтівства» знизили, а почасти й перекрутили ті клясові процеси нашої дійсности — процеси зростання відсталих, обмежених ще дрібновласницькою селянською психікою кадрів, які прийшли працювати в наші індустріяльні центри, процеси боротьби пролетаріяту за промфінплян які прагнули відбити в своєму творі с автори фільму, Ф. Лопатинський, відходячи від тих чужих пролетаріятові тенденцій, яким він підпав, творячи фільм «Кармаля», прагнучи наблизитись у творчості до актуальної тематики, до клясових процесів соціялістичної реконструкції, У не був ще й у картині «Нема таких фортець» спроможний глибоко зрозуміти, відчути й відтворити в образах ці процеси, знижуючи їх високу ідейність поверховим спрощенством, що виявилася в тих досить міцних елементах «літфронтівської» творчої методи, які позначилися на картині.

Надто ж виразно ця небезпека «літфронтівщини» виявилася в творчості М. Шпиковського, що, почавши свою роботу в українському кіні над фільмом «Три кімнати з кухнею» ще 1926/27 року, дав два визначні фільми — «Хліб» (творений 1929–30 року за сценарієм В. Ярошенка) та «Гегемон» (року 1930). Якщо й в «Хлібі» вже позначилося спрощенське трактування клясових процесів у Радянгкій країні, спрощене розуміння процесів єднання радянського міста з селом, то «Гегемон» є чітким художнім документом механістично-спрощенських тенденцій творчості українського радянського кіна. Режисер «Гегемона» (що написав і сценарій його) не дав у своєму фільмі живих клясових образів, у художньо непереконливі й поверхово-спрощенські схеми намагаючись втиснути героїчну боротьбу пролетаріяту за промфінплян своїх соціялістичних виробництв, яка вийшла, отже, а фільмі бліда й зфалшована. «Літфронтівська» механічна творча метода звалашила виснажила той ідейний зміст, що його режисер прагнув був у свій фільм вкласти.

Для всіх цих режисерів передумовою їхнього дальшого ідейно-художнього тозвитку є боротьба проти залишків в їхній творчості тієї дрібнобуржуазної обмежености, яка виявлялася в «літфронтівській» механістичній творчій методі, чужій загальному спрямованню українського радянського кіна, що йде до високостей соціялістичної кінокультури. Боротьба за образи живих клясових людей, за збірний тип героя нашої доби, за чинне, активне розкриття цих образів у фільмі, які хвилюватимуть і притягатимуть багатомільйонного глядача кінотеатрів

соціялістичкої іраїни — це є боротьбою творчих кадрів українського кіна за дальше їхнє ідейно-творче зростання.

Вже 1930 року в виробничих програмах обох фабрик української кінематографії — Київської та Одеської — значне місце було віддано творчості того режисерського молодняку, що прийшов до кіна чи то з українського радянського театру (Б. Штрижак, Пясецький, Шмаїн), чи з газетної та літературної роботи (Л. Ляшенко, Л. Френкель), чи безпосередньо з роботи комсомольської (Л. Луков), чи виховався в стінах радянської кінофабрики та радянського кіно-ВИШ'у (М. Білинськин, Л. Бодік, М. Сафронов, П. Коломойцев, І. Животовський, Г. Ігнатьєв, І. Григорович тощо).

Багато з цих молодих режисерів пішли працювати в не художні ділянки української радянської кінематографії, і саме їхній роботі мають заздячувати своїм значним зростанням ці надзвичайно важливі ділянки кінороботи: фільм науковий, :нструктивний, навчальний тощо.

Ті ж молоді режисери, що пішли працювати лінією художньої кінематографії, теж дали цілу низку фільмів, які визначали й спричиняли собою зростання українського радянського кіномистецтва.

Молодий режисер театру «Березіль» Б. Штрижак вже першим своїм великим фільмом «Охоронець музею» довів своє право на визначне місце в шерегу українських фільмарів. Дальша ж його робота над втіленням в кінообрази повісти М. Коцюбинського «Фата-Морґана» (творена 1930 року) ствердила перспективність дальших шляхів розвитку цього молодого майстра. Українській клясичній літературі, проблемі критичного її сприймання та поцінування не надто пощастило на українському радянському екрані. По цій лінії було значно більше поразок, аніж перемог. Безумовно, «Фата-Моргана» теж не розв'язувала проблеми фільмування української літературної спадщини — надто багато хиб в цій картині, проте з своїй роботі Б. Штрижак над повістю Коцюбинського (основний сценарій фільму написав Ю. Яновський) прагнув серйозно й глибоко до цієї проблеми підійти, щоб не знецінити, не знизити рівня висохудожньої повісти М. Коцюбинського, екранізуючи її образи. Чи спромігся Б. Штрижак повною мірою своє прагнення зреалізувати? Ні, бо він не зміг стати на вірні пролетарські позиції в поцінуванні літературної спадщини М. Коцюбинського і навпаки — часом навіть знижував ідейно-художній рівень повісти, акцентуючи в своєму фільмі саме ті мотиви повісти, які свідчили, що М. Коцюбинський не міг цілком подолати дрібнобуржуазної обмеженосте в відбитті подій доби 1905 року на селі. Апологування стихійного руху позначилося на образах фільму. Ролю пролетаріяту та його представників на селі тієї доби, їхні клясові стремління, що були відмінні від тодішньої революційно-демократичної спрямованосте селянських рухів, бо були скеровані до революції соціялістичної — це все змазав, невиразно й плутано відбивши в своєму фільмі Б. Штрижак. Не підкреслив Б. Штрижак, розкриваючи в образах процеси селянського руху 1905 року, того найхарактернішого що визначало цей рух, як «перший великий, не тільки економічний, але й політичний селянський рух в Росії» (В. Ленін). Звідси й виникли певні елементи народництва в фільмі, його «стихійність», його «економічне бунтарство» тощо. Саме образи селянських бунтарів Б. Штрижак не спромігся глибоко й художньо переконливо розкрити, виявивши дрібновласницьку суть цього бунтарства, виявивши можливість переможної революції, лише як революції пролетарської.

Отже, давши документ свого художнього зростання, Б. Штрижак в тій же «Фата-Моргана» викрив усю недостатність цього зростання, ті труднощі й перешкоди він ще має перемогти. В новому фільмі «Вирішний старт» (сценарій В. Охріменка), що його він має закінчити 1932 року,

Б. Штрижак, вперше в своїй творчій практиці працюючи над сучасним матеріялом доби соціялістичного будівництва, має довести, що він цю перемогу здобуває.

Л. Френкель у своїй творчості зазнав досить великих збочень чи то в бік пригодництва, «американізму», хоч і в формі «пародіювання» його («Сам собі Робінзон») фільм 1928–29 виробничого року, чи в бік формалізму, спрощенського н невірного трактування процесів соціялістичної реконструкції та процесів перевиховання відсталих елементів, що прийшли до роботи в соціялістичній індустрії («Останній каталь», фільм 1930 року). Остання його робота 1932 року «Люлі, дитино» (сценарій О. Варави) — значний розвиток Л. Френкеля вперед не тільки щодо його режисерської вмілости, але й щодо тих ідейно-художніх досягнень, яких вимагає від свого кіна доба соціалістичного будівництва. Невеличкий епізод з боротьби пригнічених західньо-українських мас, яку вони ведуть за проводом пролетаріяту та його партії проти польсько-української буржуазії, проти фашистського терору, проти неймовірного визиску, невеличкий епізод про те, як і діти пригнічених мас допомагають цій боротьбі, автори фільму уважно розробили в низці живих клясових образів в своєму фільмі, хоч і не широкого ідейно-творчого розмаху, проте з чіткою революційною спрямованістю, з прагненням цією спрямованістю наситити всі художні компоненти фільму.

Якщо для Л. Френкеля його фільм 1932 року «Люлі, дитино» був певною ознакою зростання молодого режисера, то Л. Луков, давши після «Італьянки» (фільм 1931 року) «Войовничі дні», не спромігся на ті темпи розвитку, на які можна було від нього сподіватись. Адже «Італьянка», будучи першою значною картиною про участь комсомолу в соціалістичній реконструкції, будучи першою значною перемогою в ділі творення комсомольського фільму, в ділі відбиття комсомольської тематики на екрані, всіма ознаками своїми виявляла значне зростання молодого комсомольського режисера, що після невиразної першої картини «Корінці комуни» (фільм 1930 року) дав відразу такий значний щодо його ідейно-художньої насичености твір. Це не значить, безумовно, що «Італьянка» була бездоганна. Прагнення позбутися в художньому розкритті героїв фільму «літфронтівської знеособки» не скрізь і не однаковою мірою пощастило Л. Лукову зреалізувати. Якщо режисер багато уваги приділяє і вірно в основному розкриває образ хисткого комсомольця (Васі), що не може перебороти в собі дрібновласницьких залишків, які штовхають його, кінець-кінцем, до шкурництва, які допомагають куркулеві зловити Васю на гачок своєї провокації, то значно більш поверхово, схематично трактує він образи комсомольців — активних будівників соціалізму (секретар осередку — Вітя). Це спрощенство знижує й ідейно-художню значущість кінцівки фільму. В образі куркуля Л. Луков допустивсд надмірної психологізації його. Л. Луков помилково й невірно виявив куркульську (хоч і замасковану) активність, не розкривши в образах глибоко насамперед того розгорненого соціялістичного наступу, який і викликає скажений опір від класового ворога. Лише вибух в шахті та істеричне самовикриття куркуля викриває його перед усією шахтарською масою. Вплив образа куркуля з Довженкової «Землі» позначився по цій лінії в Л. Лукова, говорячи за те, що Л. Луков не зумів критично взяти в О. Довженка найціннішого и його творчості — революційної глибини розмаху й значущості, переймаючи ті помилки, від яких не вільні й твори О. Довженка.

Якщо на «Італьянці» позначилися такі хитання молодого режисера від майже експресіоністичної психологізації поодиноких образів до схематичної поверховости інших, то саме схематизм і спрощенство стали за головну небезпеку в його «Войовничих днях». Непродуманість цілої низки образів, непродуманість усієї драматургічної побудови фільму свідчила, що Л. Луков не з достатньою серйозністю поставився до завдання розвинути досагнєнна й знищити хиби «Італьянки» на подальшому етапі своєї творчости. На досвід «Войовничих днів» має зважити

режисер, беручись до нової своєї постави, що має всі підстави бути і мусить бути новим та ще значнішим досягненням Л. Лукова.

Романтична літфронтівська «знеосібка» правила за той підхід М. Білинського до образів своїх фільмів, що він намітився вже в першій його великій картині «Сіль» (1929/30 року) й що особливо яскраво виявився в «Генеральній репетиції» (1930 рік). Невірне тлумачення соціялістичного змаганнл, нових форм соціллістичного труда, лк мовляв, «білогічної» боротьби зі стихією, — ось що виплило з того захоплення М. Білинського епізодами штормy на морі, яке позбавило ці епізоди класової спрямованости, яке штовхнуло режисера до «романтичної біологізації» форм соціялістичного труда.

Романтичний схематизм у трактуванні тих клясових сил, що вийшли на боротьбу в революції 1905 року, позначився на всіх образах, на всіх лініях фільму «Генеральна репетиція»[238]. Обминання, спрощенське виявлення одного з головніших моментів більшовицької революційної теорії й практики — взаємин пролетаріяту з основною масою селянства — це вже одно говорить, що М. Білинський не зміг дати в своїй «Генеральній репетиції» вірної картини клясових процесів доби 1905 року. Цей же самий романтизм у творчості М. Білинського штовхнув молодого режисера на пацифістичне, «гуманістичне» зафарблення воєнних сцен у фільмі, де змалювання «біологічного» жаху війни затуманило й затушкувало розкриття клясової суті імперіялістичних воєн.

Низкою глибоких помилок, хиб та збочень позначився творчий шлях М. Білинського. Лише подолання цих хиб, критичне поцінування всієї минулої своєї діяльности може розкрити перед М. Білинським нові й широкі творчі перспективи. Зростання в напрямку до соціялістичної кінокультури неможливе для М. Білинського без подолання тих ідейно-творчих хиб і помилок, які тяжіли над його творчістю. Справжнє зростання режисерської формально-технічної вмілосте можливе лише, як вияв ідейно-творчого зростання.

Проте саме такий формалістичний відрив режисерської кваліфікації від процесів ідейно-творчого зростання позначив певною мірою творчий шлях молодого режисера П. Коломойцева. Певні техніцистичні тенденції відбилися на його роботі. І ті здобутки, які він одержав, йдучи від досить ще кволої картини «Не затримуйте руху» (фільм 1930 року, сценарій Ю. Мокреєва) через «Чорну шкуру»[239] (1931 року, сценарій Д. Уріна) до «Голосу крови» (1932 рік, сценарій П. Коломойцева та О. Бабанова), є здобутками ще недостатніми саме тому, що вони не позначили такого ж впертого творчого заглиблювання режисера в той матеріял, над яким йому доводиться працювати. Поверхова стрункість та рівність фільмів П. Коломойцева, особливо останньої його картини «Голос крови», не може заховати тих глибших похибок шляху, якими іде молодий режисер. Розуміючи проблему чіткого драматургічно-фабульного побудовання своїх фільмів, одірвано від проблеми живих клясових образів, П. Коломойцев тим самим підпадає небезпеці формалістичного розуміння структури художнього твору, поверхово розкриваючи й знижуючи ідейну насиченість тих своїх образів, що в них виявляється ідейна основа творчости. Подолання цієї формалістичної поверховости й застиглосте — це завдання, що стоїть перед молодим режисером, який має всі передумови для дальшого значного свого творчого розвитку. Ці самі формалістичні тенденції виявилися й в роботі таких молодих режисерів, як Г. Ігнатьєв та Маслюков («Народження героїні»), неглибоке розуміння проблеми радянської кінокомедії, певні елементи «комікування» обмежили й, подекуди, навіть знецінили ту роботу, яку провадить С. Шмаїн в галузі творення жанру радянської кінокомедії («Свині завше свині»), Л. Бодін, вияв-

238. «Генеральна репетиція» (1930, реж. М. Білінський). — *Прим. упор.*
239. «Чорна шкура» (1931, реж. П. Коломойцев). — *Прим. упор.*

ляючи в роботі своїй певну режисерську вмілість, не спромігся ще на глибокі творчі здобутки («Піонерія») І. Животовський, давши кілька цінних картин в жанрі публіцистичного фільму («Лоза», «Польський нацрайон»), оце тільки розпочав роботу в галузі художнього фільму.

Я. Ляшенко дав докищо один фільм «Вовчі стежки» (розпочав оце роботу над другим своїм фільмом «На передових позиціях»), що стилева еклектичність його — від натуралістичного побутовізму до певних елементів експресіоністичного трактування низки епізодів — говорила за ту хисткість, якої не переборов ще в своїх творчих шуканнях молодий режисер.

Значних збочень на своєму шляху зазнав і режисер Штрижак, особливо виразних в його фільмі «Приймак», де гуманістичний психологізм у трактуванні постаті куркуля викривляє справжню картину клясової боротьби на селі. Ті передові сили села, що рухають його на рейки соціялістичної реконструкції, лишилися в фільмі невиявлені, бліді, в той час, як непомірну творчу увагу віддав режисер психологічній куркулевій «драмі». «Гуманістичне» виявлення цього образа не зривало всіх та всяких машкар з обличчя цього оскаженілого клясового ворога, а навпаки — затушковувало й змазувало його. Штрижак дав досить велику кількість продукції («Хлопчик з табору», «Приймак», «Двобій», «Зореносці»), позначеної дбайливою та уважною роботою творця, яка все таки не уникла й досить значних ідеологічних збочень, яка все таки й не уникла того схематизму, що принизив собою більшість образів творчосте Штрижака. Тепер він розпочав новий великий фільм з історії горожанської війни на Україні «Каховський плящдарм» (сценарій С. Лазуріна). Врахowання й подолання всіх помилок та хиб у попередній творчості дасть Штрижакові змогу наблизитись до тих позицій, на яких мусить стояти кіномистецтво доби соціялістичної реконструкції.

Отже 15 Жовтень українське радянське кіно зустрічає, пройшовши великий і багатий щодо тих процесів класової боротьби, які й на фронті кіна розгорталися та розгортаються, шлях свого розвитку. Численні збочення, помилки в творчості українських радянських фільмарів, вияви та вихватки ворожих тенденцій, часткова активізація на певних етапах розвитку кіна (що її визначили етапи розвитку й переможної клясової боротьби пролетаріяту за побудування соціялізму (активізація буржуазної ворожої творчосте й підпадання їхнім впливам частини попутницької творчої маси — це все не може затушкувати, не може припинити зростання української радянської кінокультури, в напрямку до культури безклясового соціялістичного суспільства.

Ліпша частина творчих кадрів українського радянського кіна безповоротно скерувала свою творчість на користь соціялістичному будівництву, і, хоч можливі й нові помилки, нові збочення, нові схиблення, проте вони не можуть зменшити значення цього повороту. Клясова боротьба не припинилась в країні будованого соціялізму, клясова боротьба не припинилась і на фронті кіна. І так само, як в загостреній клясовій боротьбі будується й зростає безклясове соціялістичне суспільство, так і в гострій клясовій боротьбі проти всіх та всяких виявів та вихваток, впливів та решток ворожих пролетаріятові буржуазних і дрібнобуржуазних сил закріплюється той поворот ліпшої частини творчої інтелігенції українського радянського кіна, який вже виразно виявився, зростають і міцніють ті елементи й сили пролетарської кінематографії, які ведуть наше кіно до культури безклясового соціялістичного суспільства.

За завдання побудувати безклясове соціялістичне суспільство в другій п’ятилітці, визначене в історичних для всього людства постановах XVII партійної конференції, українська радянська кінематографія бореться на своїй ділянці загального соціялістичного фронту, збагачена п’ятнадцятирічним досвідом клясової боротьби всього пролетаріяту, збагачена дванадцятирічним досвідом клясової боротьби на своїй дільниці. Спираючись на ті досягнення, які вона вже має, борючись проти тих збочень, які позначилися на її шляху, всіляко розвиваючи ті пролетарські

сили, які в ній зростають, закріплюючи той поворот, який визначився серед ліпшої частини її творчої інтелігенції, перевиховуючи й допомагаючи звільнитись від решток дрібнобуржуазної психоідеології тим попутницьким кадрам, які прагнуть працювати на користь соціялістичному будівництву, українська радянська кінематографія має боротись за здійснення гасла про Магнетобуди та Дніпрельстани в кіні.

Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. про перебудову літературно-художніх організацій розкриває перед українськими радянськими фільмарями нові широкі творчі перспективи, викликає велике піднесення їхньої творчої енергії та ініціятиви. Постанови XVII конференції, постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня, справжнє глибоке застосовання в роботі кіна історичних вказівок т. Сталіна — ось ті засади, з яких виходячи, має йти дальша перебудова, дальший розвиток української радянської кінематографії, соціалістичної змістом, національної формою. Той переможний шлях, який пройшов героїчний пролетаріят Радянської країни, беручись до безпосереднього й конкретного, зламного для всього трудящого людства всієї земної кулі, діла побудування соціялізму, той шлях, який пройшла й українська радянська кінематографія, доводить, що є всі передумови для створення Магнетобудів та Дніпрельстанів у кіні. Треба вміти на ці передумови спертись, треба вміти на основі їх розвинути творчу роботу, борючись за створення великого кінематографічного мистецтва соціалістичної країни.

Життя й революція. 1932. Книжка XI–XII. Листопад-грудень. С. 132–146.

Г. Авенаріус

МОНТАЖНІ «ТЕОРІЙКИ» АЙЗЕНШТАЙНА

Монтаж є специфічна для кіномистецтва політичні, художня й технічна організація матеріялу, здійснювана в процесі творення кінематографічного фільму.

Процес кінематографічної творчости нерозривно єдиний, хоч У виробництві й розпадається на 3 взаємопроникні стадії: а) процес опрацювання сценарія, б) фільмувальний процес і в) монтажний процес.

Виробничо-повноцінний сценарій (збудований на єдності зорового й літературного образів) завжди має в собі точний фільмувальний плян, точну монтажну схему майбутнього фільму, засновану на всебічному обліку монтажної послідовносте й монтажної залежносте окремих кадрів, сцен епізодів фільму: в цьому істотна відмінність сценарія від інших літературних жанрів, у цьому його специфіка як літературно-кінематографічного твору.

Так само й при фільмуванні режисер і оператор, використовуючи всі специфічні для даного процесу художні й технічні можливості пізнання відображення дійсности, підпорядковуючи в своїй творчості кожний художньо-технічний спосіб соціяльно-клясовій настанові фільму в цілому, тим самим прагнуть здійснити накреслену автором фільму єдність літературних образів сценарія з зоровими образами екрану, себто іншими словами, — фільмування є творча реалізація поданого в сценарії монтажного проекту фільму.

Очевидно розглядати категорію монтажу можна тільки в її діялектичному зв'язку з рештою взаємопроникних стадій творчого процесу творення кінематографічного фільму, тільки в її зв'язку з специфікою кіномистецтва, з художньо-політичними завданнями кінематографії.

Теорія монтажу не може існувати іманентно, поза теорією кіномистецтва в цілому, бо проблема монтажу, як стилевої категорії, надто щільно пов'язана з основними проблемами марксистського кінознавства?проблемами стилю, жанру і творчої методи, не розв'язавши яких, не можна розв'язати й проблему монтажу.

Тільки застосувавши в теорії кіна матеріялістичну діялектику, можна правильно розв'язати проблему монтажу, тільки боротьбою на два фронти, боротьбою проти формалізму й механістичного матеріялізму можна очистити цю проблему від налиплих до неї меншовицьких і меншовиковних концепцій і теорій.

Формалістська теорія монтажу розвинута кілька років тому Л. Кулешовим і В. Пудовкіним, уже досить викрита й піддана критиці, тож і розглядати її ми не будемо.

Прагматична теорія монтажу, розвинута Кобічем (Kobitzsh: «Die Szenefolgre» «Filmtechnik. 1928–XXV–422, «Kontinuitaet der Bilderfolge» Filmtechnik. 1928–XXV–438, «Struktur des Films» Filmtecnik. 1928–XXVI–318, «Das Einschneiden der Titel Filmtechnik» 1927–XXI–374) і підхоплена в нас Іполітом Соколовим («Психо-физиологические основы кадра и монтажа». Кино и культура. 1929–1–48), теорія що зводила ролю монтажу до створення зорової безперервности» (Visuellekontinuitätteorie) і організації процесу психофізіологічного прийняття фільму, також зазнала в нашій пресі належної відсічи.

Вульгарно ж механістична теорія монтажу Айзенштайна, теорія, що вихолощує політично-художню суть монтажного процесу, теорія, що по суті являє собою замасковану ремінісценцію Кулішовського принципу «примату монтажу», теорія, що підміняє діялектику матеріялістичну діялектикою ідеалістичною, — цю теорію досі ніхто і ніяк не розшифрував. Ця теорія має цілий ряд принципових огріхів, основний із яких — трактування поняття про кінематографічний кадр. Відомо, що й кінофільм, і його літературно-кінематографічний еквівалент (сценарій) складається з окремих кінематографічних кадрів.

Кадр (окреме) і закінчений кінофільм (загальне) — нерозривно пов'язані між собою.

«Окреме не існує інакше, як у тому зв'язку, що веде до загального, загальне існує лише в окремому, через окреме». (Ленін).

Нерозривний зв'язок окремого (кадр) і загального (кіно-фільм) виявляється в тому, що кадр проектується (у сценарії) і реалізується (у знімані), як складова частина певного кінематографічного твору, з певною знов таки політичною й художньою цілеспрямованістю, себто значіння кінематографічного кадру (під яким треба розуміти єдність кадрів і сценарного, знімального й монтажного) визначено його діялектичним зв'язком з кінофільмом, його монтажною залежністю проти інших кадрів, встановленою ще в першій стадії творчо-кінематографічного процесу (процесу сценарного опрацювання).

Айзенштайн у своїй теорії декляруе зовсім протилежне визначення кадру, що базується на порушенні зв'язку між загальним і окремим, на запереченні встановлюваної цим зв'язком однозначности кадрів.

«…кадр, пише Айзенштайн, ніколи не стане літерою, а завжди залишиться многозначним гієрогліфом і питання своє дістає лише із співставлення як гієрогліф». (Эйзенштейн: «Кино четырех измерений» Кино. 1929 № 417).

Б.Л. Леонідов, розвиваючи засаду Айзенштейна, пише: «…кадр ніби хамелеон, він міняє не тільки свої барви, ба навіть і відтінки. Отже кадр є ніби порожнє місце, яке кожного разу

заповнюють іншим змістом залежно від того, де, в якому змістовому оточенні він є…» (Леонидов. «Язык кино» Заочные кинокурсы ОДСК).

Теорія про «многозначность» елементів художнього твору не нова. Це давно перейдений і історично-подоланий етап у розвитку літературознавчого формалізму.

Більше того, порівняння кадру з «хамелеоном» і «порожнім місцем, заповнюваним різним змістом,» Леонідов запозичив безпосередньо з книги Юр. Тинянова:

«…слово не має одного певного значіння, воно хамелеон, у якому кожного разу виникають не тільки різні відтінки, а іноді й різні барви. Абстракція «слова» є ніби коло, щоразу заповнюване по-новому залежно від тієї лексичної будови, до якої воно потрапляє.)

(«Проблема стихотворного языка», серия «Вопросы к поэтики», выпуск V, Ленинград, 1924 г., стр. 48).

Думку Айзенштайна і Леонідова поділяє також С.Д. Васільєв, що в своїй брошурі «Монтаж кинокартины» так Формулює «основний закон монтажних побудов»:

«…Кадр не має самостійного значіння і набуває остаточного змісту й виразности тільки в порівнянні з іншими елементами монтажної фрази». (Стор. 45). Д. Айхенбавм у своїх «Проблемах киностилистики» (формалістський збірник «Поэтика кино»), навівши згадану цитату з Тинянова, так її коментує:

«…Все це зберігає свою силу і при вивченні кіно-семантики… зміст окремих кадрів поступово виясняється з їх сусідства й послідовности. Основні ознаки їх значіння сами собою надто несталі. Основна семантична роля належить, звісно, монтажеві, бо саме він забарвлює кадри, крім їх загального змісту, певними змістовими відтінками…» (стор. стор. 48, 49).

Щоб довести правильність теорії «многозначности» кадру, Айхенбавм переборщує, підставляючи замість кадру як частини фільму «окремі фотографічні знімки», ілюструючи закономірності творчого процесу прикладами з галузі перемонтажу.

«…знані випадки, коли під час перемонтування випадку монтажу, розбивання дуалізму «кадр-монтажного контексту», можуть прибрати зовсім іншого змісту». (Стор. 49).

Категорія «кадру гієрогліфа» могла виникнути в Айзенштайна і його однодумців лише на основі дуалістичного порушення єдности кадру й фільму, лише на основі підміни цієї діялектичної єдности довільно-встановленим співвідношенням — «кадр-монтаж».

Кадр (частина фільму) оголошувано молекулою монтажу, себто частиною творчого процесу:

«…трактування кадру як окремого молекулярного випадку монтажу, розбивання дуалізму «кадр-монтаж» дасть змогу безпосередньо застосувати монтаж досвід до теорії кадру».

(Эйзенштейн «За кадры», стор. 86).

Через таке розуміння кадрів (кадр-гієрогліф, кадр-хамелеон, кадр-монтажна молекуля) процес Творення кінофільму у Айзентштайна перетворюється з плянового соціяльно-клясового-обумовленого художнього творчого процесу на процес Гієрогліфічного забарвлення околишнього, процес, що механічно розпадається на технічне відтворення фільмування) і Творчу організацію (монтаж).

Фільмування як технічний процес творення «многозначних гієрогліфів» не треба заздалегідь плянувати, заздалегідь організовувати.

Тому сценарій як момент, що виключає через заздалегідну організацію славнозвісну «хамелеонність» кадру, стає непотрібним і шкідливим. Айзенштайн бачить у сценарії лише «рахітичний розклад кадрів, позбавлений настанови, тенденції, ритмів, темпів і фізіологічної відчутности того, про що говориться, себто всього того, за що треба платити гроші авторам».

«…Нумерний сценарій так само оживлює кінематографію, як нумери на п'ятах мерців моргу». (Эйзенштейн «Литература и кино». На литературном посту 1928–1–75).

У «запереченні сценарія» Айзенштайн відверто солідаризується і з документалістами-Вертовцями, які давно вже проголосили, що «їх речі будуються монтажем і що сценарій, доданий до монтажної системи, зразу анулює її зміст і значіння (Див. Дзига Вертов «Кино й сценарий» у збірнику «На путях искусства». Пролеткульт 1926 р., стор. 222), і з ідеологом буржуазного абсолютизму Фернандом Леже, який одверто вважає сценарій «помилкою кінематографії». (Див. Ф. Леже «Живопись в кино» Советский Экран 1927 р.–XXXVII–3).

Заперечуючи разом із сценарієм потребу заздалегідь пляново організувати творчий процес, заперечуючи свідому клясово-напрямну мету, яка б під час фільмування й монтажу спрямовувала способи й характер діяння творчого колективу — Айзенштайн тим самим висловлює погляд методологічно-діяметрально протилежний поглядам Карла Маркса. «…і павук робить операції, що нагадують операції ткача, і бджола будовою своїх воскових комірок присоромлює деяких архітектів.

Але й найгірший архітект від найкращої бджоли насамперед різниться тим, що раніш ніж будувати комірку з воску, він уже збудував її в своїй голові. В кінці процесу праці виходить наслідок, який уже перед початком цього процесу був в ідеалі, себто в уяві робітника. Він не тільки міняє форму того, що дала природа, він здійснює водночас і свою свідому мету, яка, мов закон, визначає спосіб і характер його вчинків і якій він повинен підкорити свою волю». (К. Маркс «Капітал», том 1., розд. III.).

Помилки, яких припустився Айзенштайн у розумінні «кадру», не обмежуються згаданою теорією його про «многозначність кадру-хамелеона», яка, як ми переконалися, приводить його до механістичного поділу єдиного творчого процесу на стадії технічну (фільмування) і художню (монтаж).

Кінематографічний кадр ми повинні розглядати не тільки з погляду проблеми «єдности окремого й загального», а й з решти поглядів, сприймаючи його (кадр) з усіх сторін у всіх можливих для нього зв'язках і узвичайненнях.

«…Щоб справді знати предмет, треба охопити, вивчити всі його сторони, всі зв'язки й упосереднення». (Ленін).

Кадр у процесі сценарної обробки фільмування й монтажу оформляється не тільки політично й художньо, а й технічно та й технологічно. Відси можливість говорити про кадр, як про деяку єдність політичної, художньої і технічної (формальної) настанови.

Водночас кадр є і суб'єкт елементарного психофізіологічного діяння на глядача, і площа до певної міри композиційно оформлена, і серія фотографічних діяпозитивів.

Тому можна говорити про контрастність кадру, про його плян (маштаб), його ритм, його фактуру, його графічну спрямованість. Але велика помилка була б вважати кожну з цих ознак, або суму їх, приводом до поєднання в процесі монтажу двох чи кількох кадрів.

Відомо, що в більшості кінофільмів завжди трапляються випадки в групи поруч розташованих кадрів — збігу окремих ознак (передній плян, задній плян, ритм, ракурс, спрямованість руху тощо), одначе збіг, цей є наслідок творчої реалізації монтажної залежности кадрів у всіх періода єдиного процесу творення кінофільму, а зовсім не наслідок «монтажу за. переважною ознакою», бо «переважні» Ознаки є функція монтажної залежности, а не навпаки, як це декляpує Айзенштайн:

«…ортодоксальний монтаж — це монтаж за домінантами, себто поєднання клаптів між собою за їх переважною ознакою. Монтаж за темпом. Монтаж за головним середкадровим

напрямком. Монтаж за довжинами (Тривалостями) клаптів і. т. д…» (Эйзенштейн «Кино четырех измерений». Газета «Кино» (1929 р.; № 310, стор. 4).

Айзенштайнівська «ортодоксія» в галузі монтажу сходить отже до склеювання між собою гієрогліфічно-многозначних клаптів, що подібні за зовні різними формальними ознаками.

Ревізуючи власну ортодоксальність, Айзенштайн намагається досягти вищого якісно рівня в своєму розумінні монтажу і його причин, заводячи до своєї теорії чисто кількісний коректив, а саме: розглядаючи кожну переважні ознаку кадрів, кожну її домінанту, як певний подразник, він заявляє, що «аристократизмові» єдиної домінанти прийшов на зміну спосіб «демократичної рівноправности всіх подразників, браних сумарно, як комплекс».

Іншими словами, замість визнати, що помилково вважати формальні ознаки кадру за приводи до його монтажного поєднання з іншими кадрами, ми спостерігаємо противне: спробу підмінити клясову значимість кадру її фізіологічним сурогатом (кадр — комплекс подразників), засновану на вульгарно-механістичному трактуванні проблеми форми і змісту.

«…зміст, як я його розумію, є сума підпадних зчепленню потрусів, якими бажають у певній послідовності вплинути на авдиторію. Або грубо: такий от відсоток матеріялу, що фіксує увагу, такий от відсоток, що викликає злобу і т. д. Форма ж — це реалізація цих вимірів на окремому матеріялі через утворення й збирання саме тих подразників, які зможуть викликати ці потрібні відсотки». (Эйзенштейн «Метод постановки рабочей фильмы» Газета «Кино» (1925 № 101, стр. 3).

Учення Айзенштайна про подразники і їх монтаж явно антидіялектичне, бо вважає «потруси» за явища не клясові, а загальнолюдські (приміром: злоба, елемент, що фіксує і увагу тощо), а також основним приводом монтажного поєднання кадрів вважає «своєрідний монтажний комплекс усередині клаптя, що виникає від стику і поєднання окремих властивих йому подразників, подразників різних своєю зовнішньою природою, але таких, що можна звести їх до залізної єдностй своєю рефлекторно-фізіологічною (а не клясовою, а не соціяльною Г. А.) суттю». («Кино четырех измерений»).

Отже, коли порівнювати міркування Айзенштайна про кадри, виникає нерозв’язна суперечність: з одного боку приводом до монтажного поєднання клаптів служать уміщені в них «комплекси подразників», з другого боку — зміст (значення) клаптя, себто комплекс подразників гієрогліфічно-зашифрований у кадри, і його можна вияснити, тільки змонтувавши кадри.

Таке перетворення проблеми монтажу на середьовічне завдання про курку і яйце є, за Айзенштайном, точне визначення того, що є в дійсності.

«…характеристика домінанти мінлива і дуже відносна. Виявити її характеристику залежить від того самого поєднання клаптів, умовою для поєднання яких є вона сама. Коло? Одно рівняння з двома невідомими? Собака, що ловить себе за хвіст? Ні, кадр — просто точне визначення того, що є…» (Эйзенштейн. «Кино четырех измерений»).

Отже визначник монтажної обумовлености кадру іманентний за Айзенштайном таки кадрові, творчий же процесі зведений до процесу монтажу, який старанно роз’єднав Айзенштайн і з фільмуванням, і з сценарієм та визначив як замкнуте «самобуття», перетворив на річ у собі.

Псевдо-діялектична концепція Айзенштайна, крім «Теорії кадру», що ми уже її розкрили, містить ще «Теорію кадрозчеплення» — теорію монтажу, як такого.

Ми вже знаємо, що художнє ціле, тобто кіно-фільм, проектується й фільмується через окремі кадри.

Після закінчення, процесу фільмування ці частки (монтажні уривки, кадри) ще до деякої міри з технічного й художнього боку невпорядковані, але ця невпорядкованість в процесі чистового монтажу цілком ліквідується.

В процесі монтажу з одержаних за фільмування дублів і варіянтів уривка вибирається (здебільшого емпірично) повноцінний художньо й технічно найкращий, остаточно визначається послідовність кадрів, що її накреслено в сценарії й ураховано за фільмування, й визначається потрібна довжина кожного уривка.

Звичайно, теоретики монтажу переоцінюють момент монтажного «розставлення» кадрів і відповідно недооцінюють момент визначення довжини кадру, через що утворюється враження, наче б то при монтажі оперують кадрами визначної, наперед заданої довжини.

Від цієї переоцінки лише один. крок до ствердження домінантної ролі в монтажі, т. з. «раціоналістичного передбачення», що здійснює за допомогою математичних і психофізіологічних розрахунків і композицію кадру, і композицію епізодів.

Підкорити процес художньої творчости низці математичних і психофізіологічних формул і законів було б помилково, бо жодний закон не може охопити всієї діялектики творчого процесу.

«Всякий закон, говорить Ленін, є вузький, неповний, приблизний» (Лен. зб. IX, стор. 129).

Не відкидаючи в процесі монтажу наявности елементу раціоналістичного, — ми не повинні також одкидати в цім процесі й творчої інтуїції.

«Діялектичний матеріялізм відкидає вузький раціоналізм і інтелектуалізм, що зводить людську свідомість до одної лише роботи апарату мислення, до одної логіки, а рівно й сенсуалістичний емпіризм, що за ним панівна функція пізнання належить почуттєвому апарату.

Треба не субординувати почуттєву сферу інтелекту або інтелект почуттєвій сфері, а координувати їх і поняття.

Творчий акт, творче зусилля ширше інтелектуального зусилля й глибше за роботу одного розсудкового апарату.

Інтуїція є орган свідомости, наймогутніша зброя синтетичної роботи. (Вяч. Полонський. «Проблеми Марксистського літературознавства» Новый Мир 1931–XI, стор. 156–158).

Таке розуміння інтуїції в основі протилежне т. з. «бергсоніянському» порозумінню, що властиве, як відомо, мистецтвознавчій концепції А.К. Воронського.

«Інтуїцією, надхненням, творчим чуттям, ми звемо думку, істину, сумування уявлень, ідей, в яких ми упевняємось, минаючи свідоме, аналітичне мислення. В інтуїції потрібні ідеї й думки утворюються в сфері підсвідомого, вони спливають на поверхню свідомости раптово, безпосередньо, несподівано. (Ал. Воронський. «Интуиция и Техника», Красная Новь, 1925, VI, стор. 261).

Айзенштайн, що тлумачить творчий процес, як суб'єктивне утворення конфліктів між сусідніми кіно-кадрами, з яких крайній є в деякій мірі «безякісна кількість», многозначний ієрогліф — приєднується тим самим до «Бергсонівського» визначення творчости, як процесу передусім інтуїтивного. «Нема мистецтва поза конфліктами, мистецтва як процесу, будь то стик лучкового зльоту готичних склепінь з невблаганними законами тяжіння». (Айзенштайн. «Перспективи», Искусство. 1929, № 1).

Оскільки специфікою кіно-мистецтва для Айзенштейна є монтаж («Кінематографія це перш за все монтаж»), то логічний висновок його погляду на мистецтво, як на конфлікт, є теорія «монтажу, як конфлікту».

«Кадр — комірка монтажу. По той бік діялектичного стрибка в єдиному ряді кадр — монтаж. Що ж характеризує монтаж, а значить і його ембріон — кадр? Сутичка. Конфлікт двох

уривків, що стоять поруч. Конфлікт. Сутичка. Отже, монтаж це конфлікт, як основа всякого мистецтва завжди конфлікт»… (Айзенштайн «За кадром», стор. 84).

Розвиваючи думку про головну ролю конфлікту, Айзенштайн транспонує Кулешовське «засіб упливу на глядача лежить у системі чергування уривків, що складають кінокартину» (Кулешов, «Искусство кино», стор. 17) й виголошує:

«Дійсний виразний ефект у кіні — наслідок поєднань, сполучень окремих уривків.

Суть кіна треба шукати не в кадрах, а у взаємовідносинах кадрів».

(Айзенштайн. «Белла забывает ножницы», 1926).

Кулешов і Пудовкін боронили свого часу теорію монтажу зчеплення.

Айзенштайн квапиться відмежуватися:

«Я йому (Пудовкіну, Г. А.) протиставив свій погляд на монтаж, як на сутичку. Пункт, де від сутички двох даних виникає думка. Зчеплення ж є лише можливий окремий випадок у моєму тлумаченні. Пам’ятаєте, яку безліч можливих випадків знає фізика за удару (сутички) куль залежно від того, пружні вони, недружні чи мішані. Поміж цими комбінаціями є й така, коли сутичка деградує до рівномірного руху обох в одному напрямку. Це відповідало б погляду Пудовкіна». (Айзенштайн. «За кадром», стор. 83).

Зовні в Айзенштайна все гаразд: формалістичному «зчепленню» протиставлено теорію «конфліктної сутички — своєрідного «образного» перетворення діялектики. Алеж як придивитися ближче до «образного перетворення діялектики, то вийде, що та діялектика явно ідеалістична й формалістична,

«Домінантні ознаки двох уривків, що стоять поруч, ставимо в ті чи ті конфліктні взаємовідносини, звідси й виникає той чи той виразний ефект (мова йде тут за чисто монтажний ефект). Ця умова включає всі стадії інтенсивности монтажного співставлення поштовха. Від цілковитой протилежности домінант, тобто — різко контрастної побудови до ледве помітного «переливання», з уривка в уривок (усі випадки конфлікту, отже й випадки цілковитой його відсутности). (Айзенштайн, «Кино четырех измерений», газ: «Кино» 1929 р. 310, стор. 4).

Отже той пресловутий конфлікт, що на ньому, як на Айзенштейна, побудовано кіно-мистецтво і його специфіка монтаж, є власне конфлікт між домінантами поруч поставлених кадрів. їх Айзенштайн розуміє, як ми вже раніш переконалися, як фізіологічний інтеграл усіх подражників у кадрі.

Мало того: визнаючи можливість «сюжетного конфлікту, Айзенштайн старанно виносить такий «конфлікт» за межі свого дослідження, бо йому цікаві тільки конфлікти «форм».

«Конфлікт у кадрі може бути дуже різноманітний. Він може бути навіть сюжетний. Тоді це «Золота серія», уривок на 120 метрів і ні розбору, ні питанням кіно-форми не підлягає. Але «кінематографічні»:

а) конфлікт графічних напрямків (ліній),

б) конфлікт плянів (поміж себе),

в) конфлікт обсягів,

г) конфлікт мас обсягів, сповнених різної світляної інтенсивности,

д) конфлікт просторів,

є) конфлікт уривків визначених обсягів з уривками, визначеними пласко,

ж) конфлікт уривків темних і ясних».

(Айзенштайн «За кадром», стор. 84–85).

Як бачимо, Айзенштайнова теорія аж ніяк не пояснює, яким чином діялектика існування наслідком остаточного монтажу начисто, перетворюється на діялектику художніх образів екрану.

Незрозуміло, як може «вродитися якась думка» наслідком сутички графічно спрямованих монтажних уривків, наслідком конфлікту «обсяговости» двох кадрів, незрозуміло, чому збільшення чи зменшення плянів або навпаки повтореня фактурних, технологічних ознак автор називає конфліктом.

«Дві основні концепції розвитку є: розвиток, як зменшення й збільшення, як повторення, і розвиток, як одність протилежностей (роздвоєння єдиного на протилежні, що виключають одно одне, і взаємовідносини між ними). За першої концепції руху залишається в затінку саморух, його рушійна сила, його джерело, його мотив. За другої концепції головну увагу приділено саме на зрозуміння джерела саморуху. Перша концепція мертва, бідна, суха, друга — життьова». (Лен. зб. XII 324).

Замість діялектично викрити суть монтажного процесу в усій його різноманітності, в усій його складності, Айзенштайн пропонує вульгарно-механічну картину межикадрового конфлікту.

1) Теза — гієрогліф (alias — комплекс подражників), що його розраховано на певний рефлекс (за Айзенштайном — на певне зворушення).

2) Антитеза — гієрогліф № 2, що вступає з першим у конфлікт своїм пляном, ракурсом, освітленням тощо.

3) Синтеза — певний сумарний фізіологічний подражник.

Ленін дуже вдало сказав про такі теорії:

«…уперте посилання на діялектику, добирання прикладів, що доводять правильність тверджень — це є залишки того гегеліянства, з якого виріс науковий соціялізм, залишки його способу висловів».

(Ленін, Збірка творів т. I, вид. III, стор. 81).

Не важко помітити, що в своїх метафізичних побудовах Айзенштайн надто далекий від визнання монтажу за категорію стилю, від визнання образу за специфікум кіно-мистецтва.

Замість образу за специфікум висувається все отой самий монтаж.

«…дійсний виразистий ефект у кіні — наслідок сполучень, зіставлень окремих шматків. Це специфічне для кіна» (Айзенштайн. «Бела забывает ножницы». Газ. Кино. 1926, № 152).

Що ж до образу, то Айзенштайн, полемізуючи з Белою Балашем, тлумачить його не як наслідок клясово зумовленого процесу пізнання й творчости, а як наслідок суб'єктивного добору, наслідок впливу на кадри та зіставлення якихось «кінематографічних» умов.

«…кадр — це лише продовження добору, добору саме тієї речи, саме з того погляду, в тому "обрізі", а не в іншому. І кінематографічні умови утворюють "образ" із зіставлення оцих "обрізів"» («Бела забывает ножницы»).

Од визнання можливости творити «образ» через монтаж «обрізів» недалеко до вульгарно формалістичного трактування «образности», як учудненого («отстраненного») контекстом елементу художньої мови.

«…Спосіб містецтва, каже В. Шкловський, є спосіб "учуднення речей" і спосіб утрудненої форми, що збільшує труднощі й довготу сприймання, бо сприймальний процес у мистецтві є самоцільний і його треба продовжити» («Теория прозы», 13).

У тій самій статті («Бела забывает ножницы»), Айзенштайн дає такі формулювання:

«…образний вираз, кажучи взагалі, є вічний, лише в контексті виникає "мутація". Коли кажуть, — "мене прибило", то ще невідомо, що — "горе" чи "трамвай"»…

«…розуміння кіна тепер увійшло в "другий літературний період". У фазу наближення до символіки мови. Мови, що надає символістичного розуміння (тобто не дослівного), "образности"

цілком конкретному матеріяльному визначенню, через невластиве дослівному контексне зіставлення, тобто — теж монтажем»…

Отож за Айзенштайном (згадаймо: «Кінематографія — це передусім монтаж» (монтаж є засіб, спосіб) через невластиве (учуднене) оточення надавати кінематографічному текстові символістичного розуміння (образність).

Цей спосіб є за Айзенштайном єдина метода постави фільму,

«…Метода постави кожного фільму — одна. Монтаж атракціонів» («Метод постановки рабочей фильмы» Газ. Кино. 1925 № 121–101).

Ця стисла формула знайшла своїх ретельних коментаторів в особі А. Беленсона (див. збірник «Кино сегодня» М. 1923, ст. ст. 53–102. «Монтаж аттракционов. С. Айзенштейна» і С. Тимошенка (див. книгу «Искусство кино-монтажа фильма». ТКП, 1926). У своїй книзі про монтаж, С. Тимошенко присвячує цілий розділ («Приемы последовательностй и чередования монтажных кадров») докладному описові різних метод «учуднення кадру», налічуючи при тому щось з п’ятнадцять різних «способів».

Сам Айзенштайн не дає розгорненого розшифрування своєї формули й відсилає по довідки до книги Беленсона:

«…що це й його чому — див. у книзі «Кино сегодня». У цій книзі достатньо, правда, розкидано й незручно до читання, викладено мій підхід до побудови кіно-речей» (Айзенштейн. «Метод постановки фильмы»).

Вдавшися до «незручного до читання й розкиданого викладу» Беленсона, ми довідуємося, попереше, що —

«…атракціон — є кожний демонстрований факт, відомий і перевірений, як натиск певного ефекту на увагу та емоцію глядача в сполученню з іншими і який має властивість згущувати цю емоцію в той чи інший бік, що його диктує мета показуваного» (Беленсон, ст. 54), а, подруге, що монтаж атракціонів є —

«…путь, що визволяє кіно — річ від єдино раніш мисленного сюжетного сценарія і що вперше бере і тематично й формально (але не політично й не соціологічно Г. А.) кіно-матеріял під конструктивний облік» (Беленсон ст. 53–54).

Легко помітити, що Айзенштайнівський «монтаж атракціонів» є логічний вислід його установки на кадр, як на безглуздий гієрогліф, логічний вислід формалістичної підміни специфіку кіно-мистецтва — зорового динамічного образу — монтажем.

Тим то очевидно, що уривчасті з першого погляду висловлювання Айзенштейна по різних питаннях кінематографічного мистецтва теорії образу («Бела забывает ножницы»), теорії кадру («За кадром»), теорії монтажу («Метод постановки рабочей фильмы» і «Кино четырех измерений») тощо — є в підсумку закінчена методологічна концепція, що її основні положення зводяться, очевидно, до таких п’яти:

1) кінематографія — це передусім монтаж. Отже створити фільм — це значить монтувати його з окремих одиниць монтажу, з окремих кінематографічних кадрів, що з них кожен являє собою певного роду безякісну кількість, багатозначний гієрогліф, який мають читати, із зіставлення, як і гієрогліф.

2) момент, що визначає для одиниці монтажу, тобто для окремого кінематографічного кадру, є комплекс різнохарактерних, у ньому ж присутніх домінант, які зведено до «залізної єдности їх психофізіологічної сути»

3) Процес монтажу зводиться до конфлікту, до зіткнення між собою формальних ознак двох сусідніх кадрів двох сусідніх атракціонів, розрахованих на певне «зворушення» глядача. До конфлікту, стільки «нема містецтва поза конфліктом».

4) конфлікти, що виникають при монтажі атракціонів ніякою мірою не є відбиток у специфіці кінематографічного мистецтва конфліктів, які об'єктивно існують у реальній дійсності, бо створюються вони суб'єктивно, в процесі творчости, в процесі монтажу.

5) художні образи екрану не складають діялектичної єдности з літературними образами сценарія; сценарій заперечується і як певний етап кінематографічної творчости і як сценарій взагалі; безякісні гієрогліфи, взаємно учу днюючи один одного, дають специфічну Образність кіномови; творчий процес, скільки фільм твориться із гієрогліфів непевного змісту, твориться інтуїтивно.

Теорія монтажу Айзенштайна, що він її одверто протиставить формалістичним побудовам Кулешова і К, зовнішньо матеріялістична, через наявність у його статтях соціологічної термінології

Виявити у теорії Айзенштайна відсутність єдности соціологізованої форми та ідеалістичного змісту, здерти з буржуазного формаліста неналежну йому маску матеріяліста-діялектика, простежити філософське коріння його метафізичної концепції — ось наше основне завдання.

«Ми мусимо невпинно боротися проти всілякої буржуазної ідеології, в які б модні та блискучі шати вона не одягалася» (Ленін. IV ст. 357),

Проте обмежуватися загальними зауваженнями про метафізичну суть теорії Айзенштайна не можна, бо кожна поверхова критика, критика, що діялектично не викриває історичного і філософського коріння концепції, проти якої її скеровано, шкідлива, бо вона залишає об'єктові критики пролазку існувати й надалі.

«…у питаннях культури скваплeвість і розмашистість шкідливіші над усе» (Ленін. XVIII)

У критичній літературі по питаннях теорії кіна відносно теорії Айзенштайна не важко помітити кілька зразків саме такої «скваплевости й розмашитости», що веде до неправильного визначення філософського коріння теорії Айзенштайна, і до неправильних політичних формулювань.

К.Я. Рудий, у статті «Творческая система Айзенштайна» (див. «Заметки о творческих путях советкой кинематографии», журн. «Кино й жизнь», 1930, XXV, ст. 4–5), пробує полакувати Айзенштайна під матеріаліста — механіста:

«…діялектичний процес у мистецтві Айзенштайн знаходить не в площині суспільних відносин поміж людьми, а в боротьбі зітненню речей, подій, конфліктів, де людській психіці, ідеології майже не дано ніякої ролі. У цьому полягає увесь порок теорії Айзенштайна та його школи, в цьому коріння так званого речовизму (вещизма), технізму, що приводить Айзенштайна до низки великих помилок. Систему ідей Айзенштайна через те можна характеризувати як механістичний матеріялізм, що в певних Пунктах збігається з формалізмом».

У плутаних і по-філософському нечітких формулюваннях Анісимова («Фильмы Айзенштейна», журн. «Литература и Искусство», 1930, III–IV, ст. 126 –147) також проступає тенденція кваліфікувати ексцентричну теорію Айзенштайна, як прояв механістичного матеріялізму.

Айзенштайн зробив ряд спроб теоретично обґрунтувати свої погляди на мистецтво. У тих висловлюваннях, ексцентричних і дрібних, як на свій характер, видається одне дуже цікаве і специфічне твердження. Теорія завжди є узагальнення практики. Як побіжно не викладено формулювань, у них ясно проступає механістичність (підкреслення моє Г. А.) мислення Айзенштайна. Айзенштайн думає в межах механістичної (підкреслення моє Г. А.) інертности і це призводить його до злиденних ілюзій (ст. 146–147).

Отже за Анісимовим проповідь побудови художніх творів з окремих кадрів, що нічого не визначають, проповідь примату монтажу творчому процесі і є не більш, як «дуже злиденна ілюзія», не варта, очевидно, серйозного до себе ставлення.

Куди ближче підійшов до розкриття справжньої сути теорії Айзенштайна В. Нільсен.

У статті своїй — «О формалисткой теории монтажа» («Пролетарское кино» 1932. IV, стор. 18) Нільсен зробив варту уваги спробу по-філософському обґрунтувати: звідки береться Ствердження невтральности розуміння кадру, що веде до заперечення в ньому часових і просторових якостей.

Правда, статтю скеровано на адресу Кулешова та його теорії, але оскільки поміж Кулешовим та Айзенштайном панує зворушлива згода в питаннях про безякістність кадру, Статтю т. В. Нільсен можна рівною мірою віднести й до теорії «монтажу атракціонів».

На думку В. Нільсен ствердження безякісности окремого кадру виникає там

«…де теоретична аналіза, кінематографічного діяння будується на ідеалістичній або суб'єктивній теорії пізнання, що за її приклад може правити "гієрогліфічний матеріялізм Плеханова"» (стор. 19).

Проти того, що теорія пізнання Плеханова, як непослідовна матеріялістична теорія, полярна теорії пізнання Леніна, що вона призводить до заперечення можливості адекватного пізнання дійсности, залишаючи тим самим стежку для всіляких ідеалістичних побудов — сперечатися не доводиться. Однак, проти того, що суб'єктивно ідеалістичну теорію кадру гієрогліфа можна пояснити з теорії гієрогліфів Плеханова, сперечатися можна й потрібно.

Свою теорію Плеханов фомулював так:

«…наші відчуття — то своєрідні гієрогліфи, які доводять до нашого відому те, що відбувається в дійсності. Гієрогліфи не схожі на Ті події, що ними передаються» (з примітки до пёршого вид. «Людвиг Фейербах», 1892 р. зб. тв. т. VIII).

Отож відчуття в Плеханова є умовні знаки (гієрогліфи) об'єктивно існуючої реальної дійсности, при чому основною принциповою помилкою гієрогліфічної теорії пізнання за Леніном є те, що Плеханов підмінює зображення речі її умовним знаком, вносячи таким способом «зовсім непотрібний елемент агностицизму» (Ленін, XIII, ст. 193).

Порочність же теорії Кулешова та Айзенштайна про кадр-гієрогліф полягає в тому, що визнається «стислова нейтральність» кожного окремого кадру, в тому, що кадр, за Кулешовим та Айзенштайном, є безякїсна категорія, тобто, інакше кажучи — кадр (частка об'єктивно існуючої реальної дійсности) можна спізнати ніби-то лише поруч інших кадрів поряд інших реальних часток, інших об'єктів пізнання.

За Плехановим адекватне пізнання принципово неможливе, у кіноформалістів воно принципово можливе при умові наивности монтажного контексту.

За Плехановим, в умовах принципової неможливости адекватного пізнання дійсности, гієрогліфрм (умовним знаком) є відчуття, за Айзенштайном, при умові, коли потрібний текст відсутний, гієрогліф (нечіткий) е кадр, тобто об'єкт відчуття.

За Плехановим, з кінцем, гієрогліф має якесь то певне розуміння («…гієрогліфи, які доводять до нашою відому те, ще відбувається в дійсності» за Айзенштайном — гієрогліф постійного розуміння не має:

«…читати його можна лише через зіставлення» як гієрогліф, що набуває специфічні значення, розуміння і навіть усні вимови лише в залежности бід сполучень».

Кулешов, як нам відомо, терміну гієорогліф не вживає, Плеханов же й Айзенштайн терміном цим користуються, з тією лише різницею, що переносні значення слова «гієрогліф» у них

не рівнозначущі: «у Плеханова "гієрогліф" визначає "символ", "умовний знак". Айзенштайн терміном "гієрогліф" визначає "щось нерозбірливе"».

Гієрогліф, що набуває специфічні значення, розуміння і навіть усні вимови лише в залежности бід сполучень.

Кулешов, як нам відомо, терміну гієорогліф не вживає, Плеханов же й Айзенштайн терміном цим користуються, з тією лише різницею, що переносні значення слова «гієрогліф» у них не рівнозначущі: «у Плеханова "гієрогліф" визначає "символ", "умовний знак". Айзенштайн терміном "гієрогліф" визначає "щось нерозбірливе"»

Інакше кажучи, між гієрогліфами Плеханова й гієрогліфами Айзенштайна така ж приблизно різниця, як між гребінцем півня і гребінцем хвилі.

І якщо пояснення т. В. Нільсеном теорії Кулешова через теорію гієрогліфів в основному вірне, то до пояснення Айзенштайнової теорії кадру, теорії Плеханова аніякою мірою не пристосувати.

Цікаво зауважити, що наприкінці своєї, скерованої проти Кулешова, статті т. В. Нільсен стає на… Айзенштайнівську позицію, визначаючи кадр, як…

«…те окреме, ту одиницю монтажу, що через неї пізнається загальну ідею кінотвору…» («Пролетарское кино» 1932. IV. ст. 24).

Якщо тов. В. Нільсен не вирішив остаточно питання про методологічне коріння формальної теорії кінематографічного монтажу, то він у всякому разі, накреслив вірний шлях розв'язати завдання: через аналізу гносеологічних перепосилок теорії кадру-гієрогліфа.

Гносеологічна система Плеханова, як у тому ми щойно переконалися, не могла правити за методолігічну передпосилку до тлумачення соціяльно-клясово обумовленого й скерованого творчого процесу, як процесу інтуїтивного монтування поодиноких шматків і шматочків, що нічого не висловлюють.

Вичерпливі дані до викриття філософського коріння концепції Айзенштейна може дати нам теорія пізнання французького філософа Андрі Бергсона.

Основна, вихідна точка гносеології Бергсона є поняття забарности. Його Бергсон тлумачить як суб'єктивне сприйняття часу, що пізнається інтуїтивно, як якась «творча безперервність». Реально, незалежно від «духа», існують не речі, не матеріял, але якась рухомість; останню тлумачать як різні співвідношення речей, що їх сприймається. Рухомість та, бувши суттю сущого, не є приступна до сприйняття інтелектом, сприйняти її можна лише інтуїтивно.

«…пізнання, одержане за допомогою попередніх понять, є пізнання відносне, воно йде від нерухомого до рухливого. Але пізнання інтуїтивне, що міститься в рухливому і йде за самим життям речей — така інтуїція розуміє абсолютне» (Бергсон, т. 5, ст. 38).

Про адекватне пізнання навколишнього Бергсон гадає, що

«…сприйняття дає нам всесвіт, як ряд мальовничих, але відокремлених одна від одної картини» (Бергсон «Материя и память», т. 3, ст. 61).

Діялектика пізнання, діялектика творчости за Бергсоном не є відбиток діялектики реальної дійсности:

«…замість того, щоб розглядати внутрішнє ставання речей, ми містимося поза Ними і штучно складаємо (монтуємо Г. А.) де ставання».

«Ми беремо немов моментальні знімки з поточної дійсности. І через те, що вони є, характерні для цієї дійсности, то нам досить нанизати їх вздовж якогось абстрактного одноманітного, невидного процесу, що лежить в основі апарату нашого пізнання, і тоді ми наслідуємо те, що є характеристичне для того ставлення» (Бергсон. «Творческая эволюция» т. 1, стр. 272).

Отже, за Бергсоном процес пізнання не є відбиток «становлення навколишнього світу». Творчий процес є «суб'єктивно-інтуїтивне» нанизування моментальних знімків з реальної дійсности».

Аналогія теорії Бергсона й теорії кінематографічного монтажу Айзенштайна просто таки напрошується. Бергсон навіть каже за «кінематографічність» нашого пізнання:

«…коли справа йде про те, щоб мислити ставання або виражати його на слові, чи хоч би сприймати його, ми просто змушуємо діяти певного роду внутрішній кінематограф» (Бергсон, «Творческая эволюция» т. 1, стр, 273).

Кінематографічну творчість (Бергсон зве його кінематографічним способом) Бергсон розуміє вузько по-технічному, як відновлення роз'єднаних в окремих кадрах елементів руху.

При тому, в процесі ставання (під ним, як уже виявилося, розуміється суб'єктивно-інтуїтивний монтаж поодиноких моментальних знімків) полягає багато дечого:

«…У ставанні міститься більше, ніж у формах, які проходять по черзі, в еволюції форми вміщено більше, ніж у формах, що здійснюються одна по одній». (Бергсон, т. 1, стор. 282).

Розуміння окремих елементів пізнання в процесі інтуїтивного нанизування помітно мінитеся:

«третя одиниця, приєднуючись до двох тих, змінює природу, обличчя й ніби ритм усього цілого; без цього взаємопроникання й цього певного роду якісного розвитку було б неможливе складання. Таким, способом, завдяки якости кількости ми побудовуємо ідею кількости без якости». (Бергсон „Время и свобода воли» т. 2, стор. 5).

Тут ми бачимо саме ту ідею «безякісної кількости», що в специфіці кіно-мистецтва дала «кадр-гієрогліф» Айзенштайна.

У своїй статті «Інтеллектуальное усилие», Бергсон дуже чітко формулює тезу про багатозначність елементу художнього твору:

— «Слово не має абсолютного розуміння ("смысла") Значення кожного, з них набуває спеціяльного відтінку залежно від того, що іде перед і за ним». (Бергсон т. 4)

Не важко переконатися, що це положення Бергсона цілком збігається із згаданими раніш тезами Тинянова, Васильєва, Леонідова, Лео Мурашка.

Щоб конкретизувати многозначність окремих елементів, і щоб надати їм певної якости, Бергсон пропонує з'єднувати їх поміж собою.

«…Наші сприйняття, емоції й ідеї, ми проявляємо у подвійній формі: поперше — чіткій, точній, але безконечно рухливий, а тому й невимовній формі, бо для того, щоб охопити їх словами, потрібно закріпити їх, пустити їх у загальний оборот». Бергсон т. 2, стор. 109). .

Айзенштайнова теорія монтажу використовує гносеологічну концепцію Бергсона, цілком запозичаючи в цій концепції поняття «безякісної кількости» й «невизначености елементів пізнання», що лише в процесі ставання конкретизуються й гублять свою невизначеність.

Від Бергсона ж іде метафізична підміна єдности суб'єктивної й об'єктивної діялектики, суб'єктивно-інтуїтивним відтворенням з елементів пізнання і творчости — протиріч навколишньої дійсности.

Інтуїтивізм Бергсона є одна з найреакційніших відмін сучасної філософії суб'єктивного ідеалізму.

Історичне коріння бергсоніянства лінією естетики — кантіянців Шербюльє та Сурір, лінією гносеології — Шопенгауер, Шеллінг і Кант.

Через це спроби кваліфікувати теорію Айзенштайна, теорію, що зросла на ґрунті творчої інтуїції й, значить, споріднену методологічній концепції Воронського, як прояв механістичного матеріялізму, є спроба теоретично помилкова й політично неправильна.

Айзенштайн, як теоретик, на відміну від Айзенштайна практика безперечно стоїть на позиціях суб'єктивного індивідуалізму. Тим то його теорії є теорії формаліста еклектика,що монтує в своїх висловлюваннях естетику Гегеля з гносеологією Бергсона.

Кіно. 1932. № 5/6. С. 14–16; № 7/8. С. 22–23; № 11/12. С. 10–12.

Г. Ремез

БОРОТЬБА ЗА ФІЛЬМ

Боротьба за високу ідейно-художню якість радянського фільму, себто боротьба за виконання тих вказівок центрального органу нашої партії «Правда», де говоритеся, що *«для кіно-промисловости якість продукції це центральне, основне завдання, якому підпорядковані всі інш, бо ж кіно-промисловість виробляє ідеологічний продукт, виробляє знаряддя культурно-політичного виховання широких робітничих та колгоспних мас»* — ця боротьба стикається насамперед з проблемою художньо-творчих кадрів радянської кінематографії.

Саме боротьба за розв'язання цієї проблеми є справжньою боротьбою за високу якість нашого фільму, бо в процесі серед художньо-творчих кадрів українського кіна саме вони визначають собою ту або іншу ступінь ідейно-художньої якости нашої продукції.

Перебудова літературних, художніх і кінематографічних організацій на основі історичної постанови ЦК партії від 23 квітня зумовила собою піднесення творчого процесу серед цих кадрів інтенсифікувала їх творчу енергію й ініціативу.

Проте для цілковитого розуміння цих процесів потрібне орієнтування в минулій історії української кінематографії, історії хоч і невеликій, щодо кількості років, але вельми складній, бо в своїй специфічній формі відбилися на цій ділянці української радянської культури всі загальні процеси клясової боротьби в Радянському Союзі, які за проводом партії призвели нас до могутнього економічного зростання, до переможнього завершення побудови фундаменту соціалізму в нашій країні, до побудови безклясового соціалістичного суспільства, як основного завдання другої п'ятилітки.

Історія кіно-мистецтва Радянської України хоч би тим вже різниться від історії нашого культурно-мистецького будівництва, що доводилося її починати не те, що на голому місці. Справа стояла ще гірше.

Будування української радянської кінематографії доводилось починати на місці, що глибоко захрясло було нікчемним мотлохом, шкідливим бур'яном тієї старої буржуазної російської кінематографії, яка, навіть, за умов панування російської буржуазії ніколи не спроможна була стати на той рівень, що на ньому стояла буржуазна література, театр тощо.

Зневажливий погляд буржуазних ідеологів на кіно, як на «Театр для дурнів» — це було лише цинічне ствердження тієї ролі, яку відогравало кіно в системі буржуазної ідеології.

Кіно, як наймасовіша форма клясової агітації та пропаганди в художній формі хоч і старано використовувалося буржуазією, старано слугувало їй, проте саме через масовість кіна буржуазний естетик та ідеолог заперечував його спроможність створювати свої власні мистецькі

цінності, обмеживши ролю кіна, насамперед, ролєю популяризатора, а власне вульгаризатора та агітатора тих продуктів буржуазної ідеології, які створювалися в галузі літератури, театру тощо.

Боючись справжнього культурного зростання експлоатованих мас, яке йшло на шкоду буржуазному пануванню, буржуазне кіно в антихудожній, брутально-цинічній формі вульгаризувало («популяризувало») власні ж свої досягнення в літературі, театрі тощо (досить згадати кіно-інсценізації творів російської клясичної літератури — «Брати розбійники», «Полтава» — Пушкіна, «Злочин та покарання» — Достоєвського), щільно зросталося з бульварною та так званою «народною» літературою буржуазних «просвітителів», театром та образотворчим мистецтвом такого самого гатунку, що призначені були для споживання масовому читачеві та глядачеві буржуазного суспільства.

Саме це й спричиняло той жалюгідний стан, який посідало російське буржуазне кіно в усій системі ідеологічних своїх надбудов. Щодо цього російське буржуазне кіно не було винятком для всієї організації довоєнної світової кінематографії, та ще і тепер, не зважаючи на той ступень, на який післявоєнна буржуазна Америка, Німеччина, Франція піднесли свою кінематографію, основну масу кінематографічної їхньої продукції, продукції так званої «середньої», продукції, розрахованої на масове споживання, треба характеризувати тими самими словами.

Стан же все заглиблюваної світової економічної кризи примусив буржуазію занедбати навіть ту не геть то високохудожню ступень, на яку піднеслося було її кіно за часів так званої «стабілізації», повернувши кінематографію знову взпядь, позбавляючи своє «кіно-мистецтво» будь яких художніх ознак.

Проте повернемося ближче до основної теми. Цілком ясно, що російське буржуазне кіно, стоючи на такому мізерному й нікчемному щаблі свого розвитку, не могло лишити переможному пролетаріятові бодай більш-менш цінної спадщини, як в галузі технологічних процесів, технічної основи кіна, так і в галузі фахових кадрів.

Більшість російських буржуазних кінематографістів втікла разом з білими арміями закордон (Мозжухин, Лисенко, Римський, Волков). Кілько старих кіно-спеціялістів, що лишилися, не могли і не вміли зрозуміти тих нових, цілком протилежних до звичних їм, завдань, які поставила Радянська влада перед кінематографієй, заходившись з 1919 року цілою низкою політичних законодавчих актів організовувати своє кіно виробництво.

До відбудовчого періоду на радянських кінофабриках (на Україні — на невеличкій фабриці в Київі, що згодом згоріла була, в Одесі, та потім в Ялті, де тамтешню фабрику українська фотокіноуправа орендувала в Кримського НКО) систематичного виробничого життя не було. Бракувало і кадрів і найпотрібнішого технічного обладнання.

Епізодичне фільмування кіно-хроніки тих часів, що з них створювалася невеличкі хронікальні фільми, які мають тепер колосальну історичну цінність (фільмування Червоної Армії в її боях з Біло-поляками, Деникинщиною, боротьба з бандитизмом тощо), кілька постав короткометражних агітаційних фільмів («Три інтернаціонали») — це були ознаки того, що поволі зароджується виробництво радянських фільмів, які слугують вже інтересам і завданням робітничої кляси в її боротьбі за владу. Слугують недосконало, примітивно, проте їхня роля на той час в арсеналі пролетарської агітації та пропаганди була важлива й потрібна.

Відбудовчий період підніс інтенсивність виробничого життя кіно-фабрик Радянської України. Почали вкладатися чималі капітали в будівництво виробничих баз українсько-радянського кіна — насамперед в будівництво, поширення та технічне встаткування Одеської кіно

фабрики, де невдовзі коло того єдиного павільону, що його кінопідприємець Єрмольєв лишив у спадщину радянській кінематографії, виросло ціле невелике кіно-виробництво,

Почала відбудовуватися мережі кіно театрів, почала зароджуватися мережа клюбних та сільських кіно-устав, що і являла собою реалізацію партійного спрямовання на те, щоб зробити кіно справжнім чинником політичного й культурного зростання трудящих мас, наблизити його до мас, скерувати на службу масам.

Поряд із технічним зміцненням українського кіна набувало воно й ширшого виробничого розмаху. Перед українською кінематографією як і перед всім радянським кіно-виробництвом, повстала проблема створення великого художнього фільму, що задовольняв би і відповідав би тим вимогам, які кляса й партія поставила перед своїм кіном.

Творча проблема, що випливала з проблеми фахових художньо-творчих кадрів, повстала перед українським кіном і розв'язання її відразу впиралося в той факт, що кілька старих спеціялістів-режисерів, операторів, акторів-аніяк не можуть задовольнити вимог українського кіновиробництва, ані з боку кількости їх, ані, насамперед, з боку своєї якости — своїм ідейно художнім спрямованням та рівнем.

Проте, старий буржуазний режисер почував себе монополістом в стінах радянських кінофабрик, бо нові творчі кадри кіна протягом двох-трьох років не встигли ще не те, що зрости, але бодай згуртуватися.

Як продовження старих традицій дореволюційної російської кінематографії, лише зовні прикритих «революційними» написами, виникли фільми «Поєдинок» (реж. Гардін), «Поміщик» (реж. Славинський), «Хміль» і реж. Гардін), «Господар чорних скель» (реж. Чардинін), але наступ нових ч сил української радянської культури на стіни кіно-фабрик не міг не початися і він почавсь насамперед по лінії сценарній.

Спершу поодинці, несміливо почав приходити для творчої роботи в кіні український радянський письменник і почалася доба конфліктів з монополістом-режисером, назовні начебто конфліктів виробничих, насправді конфліктів, що в основі своїй мали клясові розходження між старим буржуазним режисером та революційним письменником.. Ясно, що на таких конфліктах не міг вирости справді ідейно-художньо цінний кінематографічний твір.

Як що до цього ще додати й не цілком задовільну на той час кінематографічну кваліфікацію радянського письменника, то цим і поясниться не геть то високий ідейно-художній рівень тодішньої (року 22–23) продукції українського кіна.

Але помилкою було б знецінювати ролю українського радянського письменника та фільмів зроблених на основі його сценаріїв для того етапу-розвитку української кінематографії, зневажливо закидаючи тепер їм, мовляв, «низьку якість». Саме їхня творчість віщувала про ті процеси уростання українського радянського кіна, яких не могла спинити ані цехова замкнутість кінематографічних «жерців», ані їхні прищирливі погляди та німби володарів «кінематографічних таємниць».

Для цього етапу історії українського кіна характерні такі фільми, як «Остап Бандура» (сценарій М. Майського, реж. Гардін), «Марійка» (сценарій М. Романівської, реж. Лундін), «Лісовий звір» (сценарій Д. Бузька, реж. Лундін), «Димівка» (сцен. Д. Бузька, реж. Сазонов[240]).

Рік 24–25 позначив собою ще більше зростання нових творчих кадрів, що йшло« вже не тільки лінією сценарною, але , і лінією режисерської, операторської та акторської творчости.

240. *Сазонов Пантелеймон Петрович* (1895–1950) — режисер, художник мультиплікатор. У 1918–1929 — працював слідчим в різних установах Липецька, Тамбова і Москви. У 1920 — голова кримінально-слідчої комісії Тамбова, в 1921–1923 — заст. нач. Сокольничеського Виправбудинка Москви. Одночасно займався в різних ізостудіях. У 1925–1926 — реж. Одеській к/фабр ВУФКУ. З 1933 — працював в області мультиплікації. — *Прим. упор.*

Почали випробовувати свої сили в кіні режисери Ф. Лопатинський, Г. Тасін, А. Кордюм, Турін, прийшли до роботи в кіні ще письменники — Г. Епик, Ю. Яновський, Г. Шкурупій, М. Бажан, С. Лазурін, М. Семенко.

Завдання розвивати українське кіно, як невід'ємний чинник цілого процесу національно-культурного будівництва на Україні — було чуже старим кадрам наших кіно-фабрик, кадрам російської буржуазної кінематографії. Тенденції з боку їх трактувати матеріял радянської України, як стару, звичну їм «Малоросію», позначились ще і на такому фільмі як «Остап Бандура».

Ворожа зустріч, яку влаштували на кіновиробництві цілому колективові українських революційних театральних робітників на чолі з Л. Курбасом свідчила, що старі традиції на кіновиробництві ще далеко не зламані.

Отже прихід нових робітників до творчих процесів кіна зовсім не був приходом тріюмфіяльним та безболізним. Боротьба в стінах кінофабрик була лише відбиттям тих процесів клясової боротьби, які розгорталися в країні за відбудовчого періоду. Часткова активізація буржуазних елементів в середині країни за цього періоду не могла не позначитися й на росташуванні клясових сил на кінофронті. І на проблемі оволодіння національною формою в кіні виявилося це розташування клясових сил.

Російський буржуазний режисер взявся до роботи над українським матеріялом, але позицій буржуазного мишлення не зрікся він при цьому переході і, контактуючись з українськими буржуазними елементами творив він свої фільми.

Звідси и виникло «національно-романтичне» спрямовання «Тараса Трясило» (реж. Чардинін, сценарій Б. Радиша), звідси виник і той низький ідейно-художній рівень, на якому стояв фільм, що мав віщувати собою злам в історії українського кіна, — фільм про великого поета бунтаря Тараса Шевченка (сцен. М. Панченка та Д. Бузька, реж. Чардинін).

Нацдемівські тенденції, які позначилися на цілому циклу фільмів, зроблених на основі клясичних творів української літератури («Микола Джеря» — реж. М. Терещенко, сценарій М. Бажана, «Навздогін за долею», «Борислав сміється», «Василина» тощо), були тими буржуазними та дрібно-буржуазними тенденціями, які намагалися звести на свої манівці розвиток українського кіна, як чинника культури, національну формою та пролетарську змістом.

Часткова активізація буржуазних елементів, у кінотворчости захопила своїм впливом і певну частину хистких дрібно-буржуазних творчих сил, які в своїй Продукції почали відбивати цей процес. Так виникли фільми «За стіною» (реж. А. Бучма), «Ордер на арешт» та «Каламуть» (реж. Г. Тасін). Творчість режисера О. Соловйова на цьому етапі теж відбила вплив клясово-чужих сил та тенденцій («П'ять наречених», «Бенефіс кловна Жоржа»).

Режисер А. Кордюм не зміг визволитися з лабетів традиційного пригодницького салонного жанру буржуазної кінематографи, давши своїх «Непереможних». Під виливом буржуазних же тенденцій виник і подальший його «етнографічно-романтичний» фільм — «Вітер з порогів».

Еротичний фільм «Кіра-Кіраліна» (реж. Б. Глаголін) був фактом активного ділання буржуазних сил на кіно-фронті.

«Темне царство» О. Гавронського, за всієї високої майстерности цього фільму, «Сорочинський Ярмарок» Г. Гричера, «Спартак» і «Таміла» — Мухсін-Бея, «За монастирською стіною» П. Чардиніна, не зважаючи на різні стилеві та жанрові виявлення в цих фільмах, не зважаючи на різну їх художньо-нормальну якість — свідчили за те, що буржуазні тенденції проймають роботу багатьох творців української кінематографії. Але це не значить, що поряд із цим підупала активність революційних кіно-творчих сил, що натиск буржуазних елементів

та дрібно-уржуазних обивательських настроїв і смаків міг на тому етані розвитку українського кіна припинити зростання революційної творчости.

Не зважаючи на ухили, зоочення, помилки, не зважаючи на часткову й тимчасову активізацію буржуазних елементів, не зважаючи на те дрібно-буржуазне обивательське «болото», в якому опинилася певна частина творчих кадрів українського кіна, невпинно і потужно зростали молоді творчі і кадри, набуваючи все ширшого ідейно-художнього розмаху, поглиблюючи свою фахову вмілість та майстерність.

Низка імен та низка фільмів свідчить про цей процес. І в цій низці ім'я О. Довженка по праву стоїть першим. Його «Звенигора», а особливо «Арсенал» свідчили про велику перемогу, яку здобула революційна творчість на ділянці українського кіна.

Жоден буржуазний режисер, жоден буржуазний жрець ніколи не міг піднестися до того художнього рівня, на який революційний кіно-митець підніс свою творчість в «Звенигорі», «Арсеналі», «Землі». Це примушена була визнати і світова буржуазна преса.

Художньою глибиною та значимістю не можна прирівнювати до «Звенигори», «Арсеналу», «Землі» попри їх окремих ідеологічних зривів, такі фільми, як «Одинадцятий» автор Д. Вертов, «Два дні» (реж. Г. Стабовий, сценарій С. Лазуріна), «Нічний візник» (реж. Г. Тасін, сцен. М. Заца), «Джальма» (реж. А. Кордюм, сцен. Ь. Охріменка; проте всі вони свідчили про зростання активного балянсу революційної творчости в кіні.

Цей процес зростання, як вже говорилося, зовсім не йшов рівно и без перепон, режисер Г. Стабовий після «Двох днів» і різко знизив ступінь своєї творчости, давши, «Перлину Семіраміди», «Експонат з паноптикуму», «Ступати заважають». Реж. А. Кордюм, визволяючись з під чужих класових впливів у своїй творчости, ступив на небезпечний шлях схематизму в «Мірабо» та «Полум'я гір»[241].

Але революційне крило українських фільмарів, що в творчості, своїй все виразніше і все глибше наближалися до позицій пролетарської творчости, набувало провідного значіння в цілому процесі розвитку українського радянського кіна, підтримуване тими молодими творчими силами, які зростали і в стінах кіно-фабрик, в стінах рад. кіношкіл, щоб найближчими роками вийти на арену самостійної режисерської та операторської творчости.

З суміжних дільниць українського радянського мистецтва приходили нові й нові творці до роботи в кіні: з театру прийшов Б. Штрижак, Л. Френкель, зі скульптури прийшов І. Кавалеридзе. Не зважаючи на числені ідейно-художні хиби його «Зливи», І. Кавалеридзе цим першим своїм фільмом вже поставив себе на одне з чинних місць в шерезі українських радянських фільмарів, другим фільмом «Перекоп» ствердивши своє право на це місце, виявивши свої багаті творчі можливосте проте, неподолані дрібно-буржуазні традиції в його творчому мишленні, яких остаточно не переміг він в «Перекопі», далися йому в знаки в останній його картині «Штурмові ночі», де художник виявив свою неспроможність глибоко зрозуміти процеси і людей соціалістичної реконструкції нашої країни.

«Рад. кінематографії протягом 5-ти років свого розвитку має певні досягнення, її продукція своїми художніми й ідеологічними якостями в значній своїй частині задовольняє завданням, що їх партія поставила перед кіном; утворюючи нові жанри, ростуть і висуваються молоді художні сили з пролетарського середовища й з середовища революційної інтелігенції. Поряд цього розгортається надзвичайно важливий процес просякання кіно в міліонні маси трудящого населення Союзу (зріст сітки кіно-театрів, розпочата робота щодо кінофікації села, роля

241. «Полум'я гір» (1931, реж. А. Кордюм). — *Прим. упор.*

що припала на долю клюбного кіна тощо» — ось що констатувала в своїх постановах Всесоюзна партнарада в справах кіна, яка відбулася в березні місяці 28 р.

Нарада поряд із цим підкреслила, що *«громадсько-політичні ковтання ще лелеко недостатній мірі задовольняються радянським кіном. Кіно цілком не досить виконує свою ролю в справі політосвіти та культурного піднесення мас. Організації їх навколо завдань партії і в значній частині своїй виявляє в собі натиск дрібнобуржуазних обивательських смаків та настроїв».*

«Рік великого перелому», перелому, що йшов і продовжує йти під знаком рішучого наступу соціялізму на капіталістичні елементи міста в селя, ще з більшою глибиною ставив перед радянським кіном завдання стати несхибною і вірою зброєю в руках пролетаріяту та його партії.

Опір соціялістичному наступові з боку капіталістичних елементів міста і села та їхніх агентів, опір політиці ліквідації. куркуля як кляси. на основі суцільної колективізації, оскаженіння куркульні й шкідництво, загострення класової боротьби — воно не могло не відбитися і на ділянці кінематографії.

І певна частина дрібно-буржуазних кіно-творців розгубилася перед тими колосальними завданнями, перед тими процесами, які в художніх образах кіно-творчости мали відбитися. Вони виявили свою неспроможність, бет глибокої творчої перебудови, відбити добу і людей доби соціялістичної реконструкції, в своїх творах, чи то вульгаризуючи й схематизуючи процеси («Вирішний старт» Б. Тягна. «Останній каталь» Л. Френкеля, «Штурмові ночі» — І. Кавалеридзе) і тим самим знижуючи художньо-ідейний рівень своєї творчости, чи то втікали від тематики доби до екзотично-пригодницького фільму («Гість із Меки» — Г. Тасіна) до ідеалістичного споглядання життя обивательських верств нашого міста («Людина з кіноапаратом» Д. Вертова), до міщансько-камерного психологізму («дві жінки» Г. Рошаля, «Так іноді буває» М. Терещенка).

Техніцистичне розуміння доби соціялістичної реконструкції, як доби голого машинизму пройняло подальшу (після «Людини з кіно-апаратом») роботу Д. Вертова — «Симфонія Донбасу».

На основі літфронтівського спрощенства творив М. Шпиковський свого «Гегемона», не спромігшись відбити соціалістичний ентузіязм радянського пролетаріяту в усій його глибині, складності й багатстві.

О. Довженкові «Земля», не будучи позбавлена помилок і хиб, відбила проте в глибокій значущості своїх образів той могутній оптимізм і ту радісну бадьорість, з якою розгорталися процеси соціялістичної реконструкції, зокрема процеси колективізації села.

Творчість молодих кіно-митців, що приходили до кіна, чи то з радянського кіновишу (М. Білинський[242], Є. Косухін[243], І. Животовський, Сафронов, Дальський), чи то безпосередньо з комсомольської роботи (Л. Луков), чи виховувалися на самому виробництві П. Коломойцев, Л. Бодік), чи йшли з театру й літератури (Шмаїн, Л. Ляшенко) — теж прагнула відбити героїчну боротьбу радянського пролетаріяту за соціялістичну перебудову країни.

Такі фільми, як «Італь'янка» (реж. Л. Луков), «Сіль» (реж. М. Білінський), «Контакт» (реж. Є. Косухін), більш чи менш вдало реалізував це прагнення.

Процеси колективізації села намагалися показати кіно-творці в «Вовчих стежках» (реж. Л. Ляшенко в «Приймакові» (реж. Штрижак), художньому негровому фільмі «Нечуваний похід» (автор М. Кауфман). Останній фільм, зокрема свідчить за те, що автор його позбувається свого хибного техніцистичного розуміння доби соціялістичної реконструкції (М. Кауфман так

242. *Билинський Мирон Львович* (1904–1966) — режисер. Засл. деят. мистецтв Молдавської РСР (1948). У 1928 — закінчив операторський ф-т Одеського держ. технікуму кінематографії. У 1928–1932 — працював на Київській к/фабр, в 1932–1942 — на Одеській к/фабр. З 1944 — на Українській ст. хронікально-документальних ф. — *Прим. упор.*

243. *Косухін Євген Іванович* (1904–1932) — український режисер, сценарист. У 1929 — закінчив Одеський держ. технікум кінематографії. У 1930–1931 — реж. Київської к/фабр. — *Прим. упор.*

як і Д. Вертов належав до одної школи «Кіноків»), прагнучи відбити в своїй творчости живих класових людей нашої сучасности.

Це саме прагнення пройняло й фільм Д. Мар'яна «Життя в руках», зробивши його досить видатним явищем продукції кіна року 30–31.

Фільм А. Кордюма «Мірабо», хоч і був позначений схематизмом, проте свідчив про певне просування режисера вперед од позицій «Вітру з порогів».

Процес зростання виявив молодий режисер Л. Коломойцев, давши після невиразної першої своєї картини «Не затримайте руху», більш досконалі картини —«Чорна шкіра» та «Голос крови». Проте небезпечні тенденції «амереканизму» і поверхово-формалістичного розуміння кіномайстерности позначили його шлях зростання.

Значний крок вперед зробив в останній своїй картині «Люлі дитино» (сценарій О. Варавви) реж. Л. Френкель. зумівши в живих теплих образах відбити боротьбу пригноблених мас Західньої України за своє визволення та участь дітей в цій боротьбі.

Отже, ту часткову розгубленість, яку виявила певна частина художньо-творчих кадрів українського кіна і яка штовхала чи то на шлях вульгаризаторства й схематизму, чи примушувала їх зрікатися художньо-творчих ділянок кіна. штовхаючи до роботи на нехудожніх ділянках (Г. Гричер, М. Капчинський) — цю розгубленість в якому разі не можна розглядати як художньо-творчий занепад українського кіна.

Процеси зростання йшли, перемоги здобувалися хоч і зовсім не в тій мірі, в якій це було потрібно. Постанова ЦК ВКП(б) від 8-XII-31 року так характеризує стан кінематографії: *«За часи Радянської Влади справа кінематографії в нашій країні значно зросла, як в кількісному так і в якісному відношенні. Проте ЦК вважає, що Радянське кіно в свойому як кількісному, так і якісному розвиткові відстає від потреб широких робітничих та колгоспних мас, що потужно зростають, від потреб і темпів розпитку соціалістичного господарства».*

В цьому відставанні кінематографії значну ролю відограло те невміння глибоко й органічно зрозуміти потребу справжньої ідейно-творчої перебудови, яку виявила певна частина дрібно-буржуазної маси українських фільмарів.

Проте й та короткозорість, яку на фронті літературному виявило ВАПівське керівництво, не добачивши й легковаживши фактом ідейно-творчого зламу серед письменницьких, так званих «попутницьких» шарів, позначилося й на художньому керівництві виробниче-творчим життям українських кіно-фабрик.

Адміністрування замісць уважної і дбайливої роботи з кіно-творцем, голобельна критика, замість глибокої виховної діяльности, зрівнялівка й знеосібка в підході до творчих кадрів українського кіна, отже кінець-кінцем невиконання на практиці 6-ти історичних вказівок тов. Сталіна — ці чинники гальмували процеси зростання українського радянського кіна.

Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня про перебудову літературних і художніх організацій розкрила перед українським радянським кіно-творцем широкі перспективи творчого розвитку. І на цій основі має розгортатися подальша боротьба за високу ідейну-художню якість українського радянського фільму.

Проте це не значить, що клясова боротьба на кіно-фронті припинилася. Нерадянські, клясово-чужі елементи захочуть і роблять вже спроби трактувати постанову ЦК, як проголошення клясового «миру» в мистецтві, як припинення боротьби за ідейно-художні високости соціялістичного мистецтва.

Нещадний опір даючи таким тенденціям і настроям має розвиватися творчість українських радянських фільмарів.

Останні фільми українського кіна, попри всіх ідейних хиб і недоліків, свідчать за те, що українське радянське кіномистецтво, збагачене досвідом своєї майже десятирічної історії боротьби за те, щоб стати справжнім і невід'ємним чинником цілого процесу культурної революції на Радянській Україні, здобуває за проводом партії все нові і нові щаблі, які наближують його до кіно-культури безклясового соціялістичного суспільства.

Кіно. 1932. № 19/20. С. 3–5.

Ів. Юрченко

БОРОТЬБА ЗА СОЦІЯЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ[244]

Гасло боротьби за соціялістичний реалізм стало провідним гаслом всього мистецького фронту. Зрозуміло, якого значення це гасло набуває в наймасовішому, найважливішому мистецтві — радянській кінематографії.

Сила соціялістичного реалізму, правдивість відтворення дійсности, патос революційної героїки виявилися вже в незабутніх образах фільмів, що здобули радянській кінематографії світову славу — «Панцерник Потьомкин» Ейзенштейна, «Мати», «Кінець Санкт-Петербургу». «Нащадок Чінгісхана» Пудовкіна. Ці фільми, як і багато ще з неназваних тут, фактично заклали початок бойової революційної кінематографії. Вони говорили свіжою натхненною патетикою революційної боротьби мовою і пролетарський глядач сприйняв їх, як своє класове мистецтво, дарма, цій мові іноді бракувало належної виразности й впевнености.

Навіть побіжний огляд історичного розвитку радянської кінематографії і її найвизначніших перемог може встановити, що ці перемоги, в основному, є перемоги соціялістичного реалізму, його творчих принципів. Досить нагадати лише, «Два дні», «Старе й нове», «Привид, що не повертається», не кажучи вже про такі нові визначні перемоги радянського звукового кіна, як «Зустрічний»[245], «Діла та люди»[246], «Златиє гори», «Окраїна»[247], Перший взвод, та інші фільми випуску останнього часу.

Гасло соціялістичного реалізму, цілком природно, стало в центрі всіх мистецтвознавчих дискусій.

Щоправда, цим дискусіям часто-густо, як і окремим виступам можна б побажати більше конкретности й наближености до наших сьогоднішніх мистецьких фактів. Але з того, що окремі теоретики в розмовах про соціялістичний реалізм не йдуть далі визначень Бальзакового реалізму

244. Порядком дискусії. — Ред.
245. «Зустрічний» (1932, реж. Ф. Ермлер). — *Прим. упор.*
246. «Діла та люди» (1932, реж. О. Мачерет). — *Прим. упор.*
247. «Окраїна» (1933, реж. Б. Барнет). — *Прим. упор.*

і його значення, даних в оцінках Маркса й Енгельса, — не можна робити висновку про безплідність теоретичного дослідження цього важливого питання у всій його ширині.

Неправильно, звичайно, думати, що загальні принципи, основні ознаки соціялістичного реалізму далеко легше сформулювати, як і певні творчі принципи, аніж показати його конкретне виявлення в окремому творі, жанрі.

Теоретичні дослідження й побудови тільки тоді принесуть користь радянському мистецтву, коли теоретичні узагальнення й аналіз будуть твердо спиратися на практику радянського мистецтва (література, театр, кіно тощо), на його конкретні вияви. Теоретична професорська схоластика, жонглювання гучними, «академічними», але порожніми термінами тут нічого не допоможуть. Це показала практика наших попередніх дискусій.

Аджеж сила і сенс гасла соціалістичного реалізму саме й полягають в тому, що воно максимально конкретне і дійове, всупереч неправильному гаслу діялектично-матеріялістичного творчого методу, що по суті лише дезорієнтувало й збивало з правильного шляху митців.

Гасло соціялістичного реалізму зовсім не знімає питання про боротьбу за марксо-ленінську теорію, за цей єдиний справжній дороговказ кожному соціялістичному митцеві. Навпаки, своєю конкретною насиченістю, тим, що це гасло дає марксо-ленінський дороговказ мистецтву саме *в специфічному мистецькому переломленні й виразі* — саме цим воно по справжньому підносить мистецтво на високий рівень ленінської партійности, а не зводить його на манівці порожньої балаканини й абстрактних присяг во ім'я нікому невідомого діялектико-матеріялістичного творчого методу. Там відкривалося широке поле діяльности для різного типу вульгаризаторів і спрощенців, що про них писав у «Правді» т. Отецький, як про шарлатанів від теорії.

Хто не розуміє принципової ріжниці поміж цими гаслами, — той спроможеться в кращому разі лише на жалюгідне й чудне поєднання їх в одній «моністичній» формулі. Так, робить це в одному з останніх чисел журналу «Кіно» Г. Авенаріус, ратуючи «за соціялістичний реалізм, *за матеріліястично-діялектичний метод кінематографічної творчості*»[248]. Але така вже соціяльна природа еклектизму: поєднувати в одно «ціле» концепції, що, взаємно виключаються.

Гасло соціялістичного реалізму логічно витікає з усього марксо-ленінського вчення, з теорії Маркса–Енгельса–Леніна–Сталіна, з їх висловлювань про мистецтво і літературу.

Відомо як високо цінували Маркс і Енгельс творчість Бальзака, які блискучі зразки діялектики дав Ленін у характеристиці творчости Толстого. «Перемоги реалізму» в Бальзака, «Тверезий реалізм» Толстого, — ось що, передусім цінували основоположники марксизму в творчості буржуазних письменників. На конкретнім аналізі їх творчости блискуче доведено історичну суперечність, зумовлену класовою боротьбою, ідейного й творчого розвитку буржуазного реалізму.

Цінність художньої творчости Бальзака, за Енгельсом, в тому саме й виявилася, що принципи реалістичного відтворення дійсно переборювали його суб'єктивні симпатії, реаліст перемагав у ньому легітиміста.

В.І. Ленін характеризуючи протиріччя в творчости Толстого, як відбиток тих суперечливих умов Росії останньої третини XIX ст. підкреслив, що «коли перед нами дійсно великий художник, то деякі хоч би з істотніх сторін революції він повинен був відбити в своїх творах…»[249]

Реалістично відтворюючи об'єктивну дійсність Бальзак і Толстой, як справді великі художники, відкривали іноді такі сторони класових процесів, які не тільки не випливали з їх політичних переконань, а, навіть різко суперечили їм.

248. «Кіно» № 4 ст. 14 (курсив у цитаті наш — Ів. Юр.).

249. «Лев Толстой, как зеркало русской революции», Цит. за зб. «Ленин и искусство» 1926 г. ст. 15–16.

Та ці суперечности були не лише суперечностями в їх суб'єктивній думці, а й відбиток тих складних умов класової боротьби й суперечностей об'єктивної дійсности, за яких вони творили.

Отже, те, що в письменників — реалістів констатовано розходження між політичними поглядами та творчістю не є ні якимсь «винятком», ні будь яким запереченням вчення про класовість мистецтва, літератури. Це явище слід розглядати історично, як класово детерміноване.

Радянське кіно, стоїть перед надзвичайно відповідальними завданнями. Мистецтво кіна повинно відтворити грандіозні процеси соціялістичного будівництва, творення нового безкласового суспільства і нової соціалістичної людини — творця цього суспільства. Ударник — людина з комуністичним ставленням до праці, непримиренна до класового ворога, з широким ідейно-культурним кругозором, людина пристрастна, повна ентузіязму й відданности соціялізму, людина багата на емоції, людина, що її більшовицьким стилем роботи є поєднання російського розмаху й американської діловитости — ось хто передусім має право на «крупний план» в радянському кіні.

Цю людину треба показати в процесі її становлення, її зросту, її активної боротьби із класовим ворогом, який, передчуваючи свій кінець активізується для контрреволюційного опору соціялістичному наступові.

З класового ворога треба нещадно зривати пристосуванські маски, що останнім часом стали головним засобом його прикриття.

Зрозуміло, якого значення набуває боротьба за соціялістичний реалізм в кіні, за основний творчий напрямок радянського мистецтва, який мусить відтворювати «*типові характери в типових обставинах*» й показувати людину так, щоб вона була «*тип, але разом з цим і цілком певна особ*а» (Енгельс).

Цілком правильно вказує тов. Щупак на те, що ця формула, яка має виключне значення до всієї нашої художньої практики, тим важливіша, що вона скерована проти індивідуалістичного трактування героя, проти індивідуалістичної психології в цьому показі, а також проти схематичного психологізму, проти раціоналізму[250].

Ця формула всім своїм вістрям скерована проти антимарксистського настановлення на «індивідуалістичний психологізм, проти ідеалістичної теорії, живої людини», що грунтувалася на тезі «Світ — це людина» (В. Єрмілов). Аналіз суспільних стосунків і класових процесів у деяких керівників РАПП'у таким чином, заступався аналізом індивідуальної психології. Цю робінзонаду розтрощила «Правда» в редакційній статті «На рівень нових завдань»[251].

Але не треба забувати, що Енгельсова вказівка скерована одночасно проти тих, хто взагалі хотів би відтворювати суспільні стосунки в їх зовнішній матеріяльній об'єктивізації, але без... людей. Так, наприклад, часто-густо робили літфронтовці, нехтуючи людину з її психологією, підмінюючи її порожніми схемами, що мусять відбивати цілі філософські категорії; так робить напр, критик М. Вітенсон, що виступив із статтею «К вопросу о социалистическом реализме» в журналі «Литературный современник».

Вся його стаття побудована на недіалектичному протиставленні понять суспільних стосунків та індивідуальної психології. Критик не вбачає ніякої діялектики їх, зв'язків цих понять у художньому творі. Він підходить суто аритметично: чого більше у письменника: соціяльних стосунків чи індивідуальної психології? Залежно від цього письменник нагороджується: Бальзак — позитивною оцінкою, за те, що його думка була «головно зосереджена на зовнішній матеріяльній об'єктивізації суспільних стосунків значно, менше — на суб'єктивному відбитті останніх»[252].

250. «За марксо-ленінську критику» № 3, 1933 р. ст. 28.

251. «Правда» від 9.V–1932 р.

252. «Літературний современник» № 1, 1933 р.

Толстой, Флобер, Стендаль, навпаки, займались виключно індивідуальною психологією і нічого більш не хотіли знать. За це критик Вітенсон дає їм цілком негативну оцінку. Але поруч з Бальзаком ставиться Гончаров, що на думку критика дає зразки аналізи саме суспільних стосунків.

Не важко довести, що таке вульгарне випліскування людини — продуцента разом з брудною водою хибних теорій психологізму — не може нічого корисного дати радянському мистецтву. Це е повторення давно засуджених теорій літфронту, що разюче суперечать всім висловлюванням Маркса–Енгельса про Бальзака, і Леніна про Толстого.

Маркс і Енгельс завжди виступали проти «критики», яка погордливо трактувала людину, просто, як засіб, як допоміжне для історії, за допомогою якої історія досягає своєї мети. Але вони виступали також і проти «обожнювання» особи, проти возведення її в категорію і проти замикання в колі задушливого індивідуалізму.

Блискуче місце з цього погляду є в «Святом семействе», що ми його й наведемо:

«После того, как человек был познан, как сущность, как основание всякой человеческой деятельности и состояний, одна только “критика” способна отыскивать новые категории, и обращать самого человека, как категорий. Этим собственно она вступает на единственный путь спасения, какой еще остается в распоряжении трепещущей преследуемой теологической нечеловечности. История не делает ничего она “не обладает никаким колоссальным богатством”, она не сражается ни в каких битвах. Не история, а именно человек, действительный живой человек — вот кто делает все это, всем обладает и за все борется. “История” не есть какая то особая личность, которая пользуется человеком, как средством для достижения своих целей. История ничто иное, как деятельность преследующего свои цели человека»[253].

Отож, тільки метафізик може ставити питання так, що треба давати в художньому творі або відтворення суспільних взаємин, або зосереджувати свою увагу, головно на індивідуальних образах, на їх психології. Діялектичне мислення відкриває взаємозв'язки й переходи суспільних відносин з діями людей, що з них і складаються суспільні відносини.

«Соціолог-матеріяліст, що ставить собі за мету вивчити певні громадські відносини людей, тим самим уже вивчав і реальні особи, що з їхніх дій і складаються ці відноснини» (Ленін)[254].

З наведеного видно, що критики, які знають тільки «зовнішню матеріяльну об'єктивізацію суспільних відносин» і які викидають за борт людину, як частину колективу, як частину класу з її психологією, свідомістю й емоціями, тим самим залишають для мистецтва лише голу схему суспільних відносин, без її конкретного змісту, цебто без людей.

Соціялістичний реалізм — ворог емпіризму. Письменник реаліст знає, що не окремий індивідуум з його психологією, з його свідомістю є визначальним у суспільному процесі. Ці хибні настанови деяких РАППівських теоретиків вилились кінець-кінцем у цілу ідеалістичну систему, яка в центрі всього поставила аналіз індивідуальної психології і в практиці дала «Рождение героя» Юр. Лібединського. Свідомість тут визначала й зумовлювала буття.

Соціялістичний реалізм, борючись за правду, виходить з визначальности буття й суспільних стосунків, але не зводить їх до знекровлених, неживих схем, а дає образи реальних класових осіб, що й складають ці відносини.

«Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит, если оно правильное, от истины, а подходит к ней» (Ленин)[255].

253. Цит. за лен. сб. XII т. ст. 53–55.

254. Ленин соч. т. I ст. 280.

255. Ленін, сб. т. IX ст. 166.

Правдивий шлях діялектичного мислення, накреслений вище Леніним, це і е шлях художньої творчости, шлях соціялістичного реалізму.

Годі й говорити, що реалістичне пізнання дійсности є актив не пізнання, пізнання на основі чинности, бо марксизм вчить розуміти дійсність не споглядально, а саме як революційну практику.

Цим соціалістичні реалісти стають на незмірно вищі й якісно відмінні позиції, порівняно з кращими представниками буржуазного реалізму, даючи образи об'єктивної дійсности, розкриваючи її в конкретному, в почуттєвій формі, виявляючи в ній істотне й закономірне й тенденцію його розвитку, яка є переможною лінією соціялізму.

Практика радянської літератури як і практика кіна в своїх кращих зразках найпереконливіше свідчать про ту різноманітність і багатство творчих засобів, які є в арсеналі художньої зброї соціалістичного реалізму.

Ця практика «Поднятою целиною», «Зустрічним», «Останнім із Удеге», «Брусками», «Дівчатами нашої країни» багатьма іншими творами впевнено голосує за соціялістичний реалізм, як стиль більшовицької правди.

І зовсім даремно намагаються провести творче розмежування в той спосіб, що соціялістичний реалізм може відтворити лише спокійний, тверезий і скромний героїзм окремих індивідуумів, трактуючи його, як героїзм особистий.

Но когда мы хотим (и особенно в театре, в порядке под'емного праздника стало быть) изобразить подвиг класса и дать почувствовать его массам, то мы не можем не перерасти рамок реализма. Реч подымается, не пойдет пешком, а полетит, может быть превратится в стихи и песню; люди вырастут, они станут величественны; их поступки приобретут громадное общественное значение; вокруг них засияет ореол; их поражения, страдания смерть будут выглядеть как искупительные жертвы, их победа — как апофеоз правды, радости и счастья… Социалистический реализм, синтезируя, монументализируя действительность покидает пределы повседневной личной реальности. Он вступает тогда в царство той социалистической мечты, о которой Ленин сказал, что коммунист не способный на нее — плохой коммунист. Это и есть социалистическая романтика». Так пише А.В. Луначарський[256].

Але одразу ж впадає в очі те, що таке тлумачення соціялістичного реалізму дуже звужує, обмежує й локалізує його творчі можливості й перспективи. На його долю припадає відтворювати дише «Спокійний тверезий і скромний героїзм». Це нагадує нам вислів Маяковського, в якому він протестував проти такого реалізму, «на подножном корму, с мордой, упершейся вниз».

Романтика в цьому тлумаченні виступає далеко привабливішою, поетичнішою. Тут мова піднімається й летить перетворюючись у пісню; це вже не «реалізм на подножном корму»! Таке творче розмежування в радянському мистецтві фактично поглинає реалізм. Йому залишається досить вузьке й мало вдячне поле діяльности. Його місце заступає соціялістична романтика.

Але таке трактування суті соціялістичного реалізму і його прочих можливостей є невірне. В ньому є, можливо й домішка про історично зумовлену обмеженість буржуазного реалізму. Таке тлумачення походить, в основному, від звичайного ототожнення якісно-відмінних явищ. Визначення «соціялістичний», як визначення свої якісної категорії, очевидно, не береться в цьому тлумаченні і до уваги.

А, насправді повнокровно, на весь голос прозвучати піснею, патетичним закликом глибоко-зворушливою лірикою, дати бадьоро-оптимістичне монументальне видовище, запалити ним серця найширших мас все це є в можливостях соціялістичного реалізму передусім, коли розуміти

256. «Советский театр» № 1, 1933 г, ст. 17.

його не лише, як реалізм фактів, а й як реальність історичного розвитку, реалність перспектив, реальність можливостей» (Бела Балаш).

Такою мовою соціялістичного реалізму говорять кращі твори радянського кіна «Мати», «Панцерник Потьомкин», «Кінець Санкт-Петербургу», «Златиє гори», «Діла та люди», й «Зустрічний».

Великий соціяльний маштаб, глибока історична перспектива, лірико-патетичний тонус їх, справді величний апотеоз пролетарської правди й героїзму є основна тенденція цих творів — тенденція соціялістичного реалізму.

Світогляд і практика найреволюційнішого класу в історії — пролетаріату, — зумовлюють в специфічній формі ідеології — мистецтві, відповідну систему образів, що найправдивіше, матеріялістично, а значить і по партійному, — відбиває процеси об'єктивної дійсности в її закономірності, в розвиткові, у визначальності ведущих переможних тенденцій.

З цього погляду соціялістичний реалізм кардинально заперечує буржуазну поетику кіна з її ідеалістичною системою образів, з побудовою самого образу. Це досить ясно видно з теорії і практики буржуазного фільму у всіх його стилевих відмінах: реалізму, експресіонізму, романтизму, натуралізму і т. д.

Проілюструємо це на кількох видатних явищах буржуазного кіна. Р. Віне[257] в досить оригінальному фільму — «Руки Орлака»[258] будує образи ефемерного надреального світу створеного хоробливою уявою неврастеніка, — естетичного світу, що стоїть за гранями соціяльної дійсности. Трагедія Орлака — трагедія індивідууму, що живе в зовсім іншому світі. Від реальности не лишається навіть зовнішньої оболонки. Будинки, вулиці, де живе Орлак так само надреальні.

Проте, можуть сказати: «Руки Орлака» — зразок чистого, так би мовити, німецького експресіонізму, що як творчий напрямок має в основі своє своєрідне світовідчування, систему образів, свої естетичні принципи.

Але становище не зміниться й тоді, коли ми візьмемо для ілюстрації такі видатні й характерні явища буржуазного реалізму в кіні, як Пабстова «Вулиця скорботи», чи інший німецький фільм «Дочка Раффке».

Показово, що обидва фільми за тематичний об'єкт мають буржуазне суспільство з усіми його відворотними сторонами: експлуатацією, біржовою спекуляцією, дальнішим нагромадженням капіталу на одному полюсі й невпинним розкладом і павперизацією на другому.

Тема соціяльної нерівности, несправедливости б основна тема обох фільмів.

Але вся система образів, хоч і скерована вона на критику цієї соціяльної несправедвости, проте, ніде не підносить теми на височінь соціяльного, класового конфлікту. «Вулиця скорботи» дає сильні образи гидких ситих буржуа, що силою туго набитого гаманці грають на злиднях павперизованої дрібної буржуазії. Такий образ капіталіста з дипломатичним пашпортом, що займається досить темними махінаціями. Такий же гидкий і м'ясник (В. Кравс), що відпускає дівчатам м'ясо лише за «особисті послуги» йому, користуючись їх нужденним становищем.

Але при всьому цьому образна система фільму не скерована проти капіталізму, як системи. Вона скерована проти «низьких» негідних людини інстинктів взагалі, проти «морально розкладених». Адже єдиний рятівник від злиднів за режисером є… шляхетний американець з повною кишенею грошей, який в останню хвилину повертає героїню на правильний шлях.

Так буржуазний кіно-реалізм «розв'язує» соціяльне питання.

---

257. *Роберт Віне (Robert Wiene)* (1873–1938) — німецький кінорежисер, один із зачинателів кіноекспресіонізму. — *Прим. упор.*

258. «Руки Орлака» (Orlac's Hände, 1924, реж. Р. Віне). — *Прим. упор.*

Що ж до фільму «Дочка Раффке»[259] — тут конфлікт поміж багатієм спекулянтом Раффке і його зятем «плебеєм» страктовано саме, як родинний конфлікт гордого Раффке й ще більше шанолюбного зятя. Цілою системою художніх мотивацій цей конфлікт зведено до конфлікту, що виник в результаті «Гонору», а не ріжниці їх соціяльного становища. Не будь цього моменту, все можна б легко полагодити.

Тому то й образи — «антагоністи» фільму побудовані так, що вони — кожен сам по собі — викликають симпатію глядача, затушковуючи соціяльні сторони конфлікту. Режисер стоїть на об’єктивістських позиціях, визнаючи за кожним з них «свою» правду.

З цього погляду особливої ваги набувають творчі принципи соціалістичного реалізму.

Боротьба за соціялістичний реалізм в кіні, боротьба за правдиве соціалістичне мистецтво є боротьба за ствердження комуністичного світогляду, за принципи Ленінської партійности мистецтва.

Ця боротьба повинна бути щільно поєднана з викриттям різних класово-ворожих антимарксистських теорій в мистецтві, що під тими чи тими масками намагаються протягти в радянське мистецтво буржуазну контрабанду й використати мистецтво, як трибуну, в класово-ворожих цілях.

Коли мова йде про кіно, не можна забувати тої шкідливої ролі формалістів, яку вони відограють в кіно-теорії й практиці. Цеж вони створили наскрізь ворожу пролетарській кінематографії формалистичну «поетику кіна». Здемасковані й розкриті в літературі Ейхенбауми[260] і Шкловські, спробували спекульнути на нових «відкритих» ними законах нового мистецтва кінематографії: фотогенії й монтажу.

Оскільки сильний і шкідливий був вплив формалізму — видно хоча б з того, що частково їхніми теоріями захопилися навіть кращі революційні кінематографісти (теорія монтажу Ейзенштейна й Пудовкіна).

Нового, звісно, формалісти в теорію кіна нічого не дали. Всі їхні «поетики» й наспіх виготовлені в кабінетах закони були, фактично, застосованням до кіна їх формалістичної концепції про літературу.

Показове, що й «Поетика кіно» відкривалася основним визначенням Б. Ейхенбаума, де ясно й стисло сформульовано погляди формалістів на мистецтво, в якому Об’єктивна реальність деформується в особливу естетичну, ідеальну систему. Виходячи з того, що сприймання фільму глядачем є «*созерцание фильма как сна*», він будує свою концепцію про кіно на принципах максимальної ізоляції мистецтва від об’єктивної дійсности.

«Отдельные элементы природы, входящие в построение человеческого быта, изолируются и подвергнутые специальной культуре, становятся основой того или другого искусства»[261].

«Искусство живет тем, что вычитается из обихода как не имеющее практического приложения»[262].

Відціля витікає твердження про фотогенію, як про «заумную сущность кино» відціля й концепція про «заумне» и «самоцельные» тенденции, которые просвечивают в каждом искусстве и являются его органическим ферментом[263].

---

259. «Дочка Раффке» (Fräulein Raffke, 1923, реж. Р. Айхберг). — *Прим. упор.*

260. *Ейхенбаум Борис Михайлович* (1886–1959) — російський і радянський літературознавець, педагог, один з ключових діячів «формальної школи». — *Прим. упор.*

261. «Поэтика кино» – сб. под ред. Б.М. Эйхенбаума. Ст. 13.

262. Там же ст. 16.

263. Там же.

Зрозуміло, отже, в якому відношенні знаходиться гасло соціялістичного реалізму та творча концепція формалістів.

Формалісти реалізують на практиці свої теоретичні принципи, за якими справжня творчість починається саме з деформації матеріялу згідно «естетичним» нормам. Вони «творять» особливий естетичний ідеальний світ з «буденного», «грубого» матеріялу дійсности. В цьому вони не відступають від творчого credo ідеаліста й містика Сологуба. «Беру кусок жизни грубой и бедной и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт».

Такі легенди творять, нажаль, ще й тепер.

Ця солоденька легенда, як творча тенденція, домінує, наприклад, в сценарії «Любов», що його ставить режисер Гавронський. Взявши за «матеріял» таку відповідальну ділянку, як радгоспне будівництво, режисер на його «так би мовити, тлі творить красиву легенду надреальної любови, деформуючи в тонус цій легенді і «грубу» реальну радгоспівську дійсність.

Отже зрозуміло, чому формалісти організовано, «во всеоружии» зустріли таке видатне явище соціялістичного реалізму, як фільм «Зустрічний». Шкловський у кількох виступах, Блейман[264] кількома статтями, Швейцер, та чи можна перерахувати всіх, хто за всяку ціну намагався звести «Зустрічний» до репертуару, до «низького» мистецтва, до «чіріковщини» XX ст.

Хіба не виявилася ворожість формалізму до реалістичного правдивого мистецтва хоча б у виступі Шкловського проти фільму «Мати» Пудовкіна, що в статті: «Поэзия и проза в кинематографии» назвав цей фільм своєрідним «кентавром», за те, що він не вклався в формалістичні рубрики Шкловського.

Хіба не показово, що їх епігон О. Озеров не знайшов нічого дотепнішого, як виступити проти реалістичного напрямку в українській радянській кінематографії з пасквільною статтею, в якій викреслювалося з історії революційного кіна кращий реалістичний високохудожній фільм «Два дні».

А з другого боку досвід дискусії навколо таких явно формалістичних фільмів, як «Весела канарка», «По закону»[265], «Шинель»[266], «Людина з кіноапаратом» — показав справжні симпатії теоретиків формалізму.

Зводячи мистецтво до «прийому», заперечуючи його ідеологічну суть, формалізм пропагує активність форми і пасивність змісту («форма створює для себе зміст». В. Шкловський). До чого призводить ця методологічна настанова, видно з праць Андр. Піотровського, який по суті прикриваючись різними категоріями «спробував» цілковиту змазати буржуазну небезпеку в кіні й прикрити її вбогими розмовами про жанри, тощо. Оцінюючи фільм «Білий орел» він пише:

«И в итоге — мелодраматический герой фильмы» — губернатор оказывается глубоко симпатичным аудитории, потому, что режиссер, а вернее даже не режиссер, а законы кинематографической формы, жанра, им избранного, заставляют наделить этого классового врага переживаниями, душевной борьбы, неизбежно вызывающими сочувствие зрите лей… Так мстят за себя законы кино-формы»[267].

Здавалося б ясно. Але доводиться зупинятись і на отаких давно викритих марксистських критикою твердженнях хоча б тому, що подібне можна почути і тепер. Такі мотиви в оборону

264. *Блейман Михайло Юрійович* (1904–1973) — радянський сценарист. У кіно працював з 1924 року. У 1937–1939 роках спільно з М.В. Большінцовим і Ф.М. Ермлером створив сценарій одного з видатних радянських фільмів «Великий гро- мадянин». — *Прим. упор.*

265. «По закону» («Троє», 1926, реж. Л. Кулешов).

266. «Шинель» (1926, реж.: Л. Трауберг, Г. Козинцев). — *Прим. упор.*

267. Художественные течения в советском кино «Теакино печать», 1930 г. ст. 14–15.

фільму «Любов» висунув редактор худ. відділу Київської кінофабрики Я. Савченко. На його думку класова боротьба не показана у фільму тому, що режисер обрав камерний жанр.

Отже не в ідейній трактовці справа, не в ідеології творців фільму, а в якомусь безневинному жанрі, що ним зручно виправдати геть усе. Стара формалістична теорія про деформацію ідеології жанром, отже ще живе, і марксистський критиці зарано складати зброю в боротьбу з формалізмом.

А тим часом ми не раз чули вже заклики до цього. Як на приклад можна б вказати на цитований вже в журналі «Кіно» виступ ще за 1931 рік. Там про небезпеку формалізму і про потребу боротьби з ним читаємо таке:

«Перед нами друга небезпека повстав на даному етапі; формалізм не в, на мою думку, головною небезпекою, формалізм розгромлено. Доказом цьому є фільм «Одна» Козинцева й Трауберга. Перед нами стоїть небезпека спрощенства, плавучого емпіризму, обивательщини, що їм було дуже легко (!) квітнути в нашому оточенні[268].

Ніхто не заперечуватиме того факту, що проти плазучого емпіризму» проти тих невігласів, які підміняють кінематографію фотографією, проти спрощенства й вульгаризаторства потрібно відкривати нещадний огонь.

Вони не мають нічого спільного з пролетарським мистецтвом. Але це не означає, що цю боротьбу треба вести коштом переключення вогню з формалістів. Формалізм залишається головною небезпекою, основною формою вияву буржуазних теорій в кіні. Він є найбільш завершеною, до певної міри послідовною концепцією, що була мало не панівною кілька років в галузі кіна. Отже, боротьба з формалізмом далеко не перейдений етап. (Неувага до форми — не є, звісно, формою такої боротьби; той хто підміняє художню аналізу загальними фразами, по суті ллє воду на млин формалізму).

Це відзначала й перша всесоюзна нарада сценаристів, вказавши на неприпустимість недооцінки цієї небезпеки з боку деяких товаришів[269].

Таким чином, заклики до критики припинити боротьбу проти формалізму, оскільки він, як головна небезпека, вже знятий, є просто негідний засіб відвернути увагу від справжнього ворога, приспати пильність нашої .критики до формалізму. Ще більше настороженности й критицизму до подібних закликів у нас повинно бути тому, що походять вони в більшости від людей, що самі так чи інакше причетні до формалізму. В даному разі в українській радянській кінематографії загрозу формалізму проглядів М. Бажан, що, одначе, не заважало йому пропагувати одночасно той же формалізм в роботах про кіно.

Б'ючи по формалізмові, як по ворожій концепції в цілому, треба бити, одночасно, й по спробах протягти його в радянське кіно «по частинах», оскільки, мовляв, при помилковости,всієї теорії в цілому, формалісти дали багато корисного радянському кінові в його практиці. Теорію «корисности формалізму» вперше подав Троцький, який писав, що «известная часть изыскательной работы формалистов вполне полезна», але він, як відомо, виходив при цьому, з тези: «Методы марксизма — не есть методы искусства» — тези, що з нею цілком солідаризувалися формалісти всіх найреакційніших гатунків.

268. «Кіно» № 11–12, 1931 р.

269. Резолюція опублікована в «Пролетарськім кіно» № 2–3 за 1931 р.

Оскільки сильні ще й досі тенденції «використати формалін по,частинах» — видно з останньої статті Н. Ієзуїтова[270] «О стилях советского кино», опублікованої в журналі «Советское кино» порядком обговорення, і до якої редакція дала спеціяльну примітку, вказуючи, що автор висловлює дискусійні, що знижують цінність статті, твердження.

Н. Ієзуїтов, взявши за об'єкт дослідження актуальну проблему стилевих течій радянського кіна, замість того, щоб дати класовий аналіз творчих напрямків, некритично бере за основу класифікацію творчих течій дану формалістом А. Піотровським, побудовану за естетсько-формалістичним принципом.

«Таким образом тремя "самобытными" новаторскими течениями советского кино, тремя его стилями — "интеллектуальной кинематографией", "эмоционально-лирической кинематографией киноглаза" — Пиотровский исчерпал наличие основных художественных группировок» — пише Н. Ієзуїтов.

Невиразно й туманно щось буркнувши про «спорность (!) эстетических взглядов автора» — Ієзуїтов відразу ж поспішає «поправитись», натякаючи на неприйнятість їх очевидно лише в «частных выводах его работы», а основні теоретичні принципи А. Піотровського характеризує так: «Отталкиваясь от характеристики индивидуальных стилей и намечая общие стили эпохи, он шел правильным в основном путем»[271].

За схемою Піотровського–Ієзуїтова — «Искуство Эйзенштейна — рационалистическое искусство», «искусство разума», «логика понятий» мислення «социологическими ситуациями» й Ейзенштейн дає у фільму «социологичекую закономерность». Жодного слова про чуттєвий, емоціональний бік образу в Ейзеншейна. Його велике, емоціонально наснажене мистецтво, що хвилює мільйони глядачів («Панцерник Потьомкин») зведено до голої схеми раціоналізму, до логіки абстрактних понять, до оперування суто-соціологічним категоріями.

У другого видатного режисера радянського кіна — В. Пудовкіна, за схемою Піотровського-Ієзуїтова — все навпаки: «историческая конкретность», «живые определения», мислення «сюжетными ситуациями». «Искусство художника —эмоционально», «Пудовкин оформляет искусство чувства». Така схема творчого розмежування в радянському кіні виведена з аналізу характерних фільмів Ейзенштейна («Стачка») і Пудовкіна («Мати»).

Таким чином, мистецтво Ейзенштейна позбавлене емоціональности, чуттєвости, конкретности. Мистецтво Пудовкіна, навпаки, має лише емоцію, але всупереч Ейзенштейну, який ставить метою «всестороннее вскрытие содержания явлений» — Пудовкін «подобной задачи не преследует».

Коли б це відповідало реальним фактам, то ні Ейзенштейна ні Пудовкіна не можна було б визнати великими революційними художниками. Адже перший взагалі має справу лише з логічними поняттями ті категоріями; а другий демонстративно стоїть на позиціях пасивного споглядання і Його мистецтво не включене в революційну практику, як активно пізнавальний і дійовий фактор.

Ось в який формалістичний закут заводить ця «теорія». Та інакше не могло й бути і ці висновки е в свою чергу «закономірні» й послідовні з погляду вхідних принципів Адр. Піотровського. Так на гачок формалістичних теорій, прикритих революційною фразою (ними

270. *Ієзуїтов Микола Михайлович* (1899–1941) — російський історик кіно і кінокритик. Відомий як один з основоположників радянського кінознавства. У 1930–1932 науковий співробітник Інституту літератури, мистецтва і мови Комакадемії, Всесоюзного науково-дослідного кинофотоінституту (НІКФІ) і Державної академії художніх наук (ГАХН). У 1932–1936 зав. секцією кінознавства Державної академії мистецтвознавства (ГАІС) в Ленінграді, керував кінознавчої аспірантурою. З 1936 — зав. кафедри історії кіно ВДІКу, з 1939 — професор. Написав ряд праць з історії кіно та монографії, присвячені акторам і режисерам. — *Прим. упор.*

271. «Советское кино» № 3–4 1933 г. ст. 54.

книжка Піотровського рясніє, буквально, на кожній сторінці) ловляться іноді не такі вже молоді й недосвідчені дослідники.

Так звані закони монтажу і фотогенії, теорія про поетичне й прозаїчне кіно, теорія про драматургію і репертуар в кінематографії» концепція деформації змісту під впливом самоцільної форми, вчення про кіно-стиль, як про єдність прийомів — все це складає завершену ворожу систему формалізму, що протистоїть по всіх пунктах марксо-ленінській теорії кіна, як мистецтва, як одної з форм ідеологічної боротьби, як могутнього засобу класової практики.

Формалісти, маючи свою концепцію творчого процесу, що базується на ідеалістичній кантівській філософії, одночасно виступають, як принципові вороги соціялістичного реалізму. Так зважаючи на це, як і на особливу впливовість і поширеність їх концепцій в кіні, доводиться стільки уваги приділяти їм, приступаючи до проблеми соціялістичного реалізму, як основного провідного стилевого напрямку радянського кіна.

Проте, неправильно було б уявляти собі формалістів, як замкнених в собі теоретиків-схоластів, відірваних від практики. Формалістичне тільки сидять в кабінетах і складають «поетики». Небезпека формалізму стає тим реальнішою, що це не тільки «теорія». На жаль, формалісти ще й практики. Вони пишуть сценарії, консультують, редагують і ставлять фільми. З цього теж слід зробити певні висновки в плані теоретичної боротьби.

Нема чого й говорити, що непримиренна боротьба з формалізмом, нещадна критика його теоретичної концепції й виявів у кіно-практиці, — нічого спільного не має з вульгаризаторством і голобельністю. Треба вміти відрізнити формаліста від того чи того робітника кіна, що припустився формалістичної помилки. Тут потрібна товариська вказівка, допомога усвідомити, визнати цю помилку, щоб більше її не повторювати.

* * *

Як уже відзначалося, радянське революційне кіно має блискучі сторінки в історії боротьби за правдиве реалістичне відтворення дійсности, за велику соціялістичну кінематографію.

Бойова революційна правда в повнокровних високохудожніх образах «Панцерника Потьомкина», «Матері», «Кінця Санкт-Петербургу» переможно дійшла до всього пролетаріяту далеко за межами Радянського Союзу.

Вся дальніша історія розвитку радянського кіна є найпереконливіше ствердження правдивости реалістичного відтворення дійсности й наполегливої боротьби за нього.

Це видно й в того, що основна маса творців радянського кіна, найвидатніші його майстри, стоять, в основному, на позиціях соціялістичного реалізму. За це яскраво промовляють кращі фільми Ейзенштейна, Пудовкіна, Роома, Мачерета.

В процесі активно складної й наполегливої боротьби за соціялістичний реалізм є й режисери, що переборюють свої колишні творчі помилки — Юткевич та Ермлер. Але той факт, що ці режисери останнім часом досягли більшого ніж будь хто — заставляє нас ще уважніше ставитись до процесів творчої перебудови й зросту.

Новий фільм молодого режисера Барнета «Окраїна» наближає його значно до цього творчого напрямку.

Навіть побіжний перелік імен і кращої продукції радянського кіна доводить, що саме цей шлях є провідним шляхом по творчій лінії.

Але поруч з цим радянське революційне кіно має в активі й такі фільми, як «Арсенал», Довженка «Новий Вавілон», «Одна» — Козинцева[272] й Трауберга[273], «Уламок імперії» — Ермлера, «Голубий експрес» — Трауберга, що репрезентують в основному другу течію радянського кіна — течію революційного романтизму. Простежити їх ідейно-мистецькі шукання, заналізувати перемоги й поразки цього творчого напрямку є річ надто актуальна й цікава, але вона потрібує спеціяльної роботи.

Скажемо лише, що цей творчий напрямок дав високі зразки революційного кіна, має видатних таланових митців, і завоював мистецькою практикою повне право на своє існування.

Та помилково було б думати, що ці творчі напрямки ізольовані один від одного якимсь китайським муром. Тут так само діє закон діялектичного переходу й розвитку. Принципіяльна відмінність соціялістичного реалізму й революційного романтизму — не закриває семафору ні для розквіту цього останнього, ні для переходу на творчі позиції соціялістичного реалізму, як основного творчого напрямку соціялістичного мистецтва, в міру ідейно-творчої перебудови митця.

Та інакше й неможна розглядати цього питання. Стиль соціялістичного реалізму є процес розвитку і зросту, а не копіювання чи наслідування готових, зарані даних, зразків.

Нижче на прикладі «Златых гор» — Юткевича та «Зустрічного» — Ермлера та Юткевича ми й спробуємо показати цей процес у його конкретних виявах.

Мусимо застерегти, що автор свідомо обмежує себе лише кількома питаннями загально-методологічного поряду із цієї надто важливої проблеми соціялістичного реалізму, як і кількістю об'єктів аналізу, оскільки це журнальна стаття, а не спеціяльне дослідження.

В основному ми беремо для аналізу фільми останньої звукової радянської продукції, що своїми ідейно-художніми властивостями мають на це переважне право з погляду оцінки боротьби радянського кіна за соціялістичний реалізм.

Ці кіно-твори, з нашою погляду, заслуговують на увагу не тільки тому, що вони є кожний, своєю мірою, звісно, перемога того, чи того режисера, окремими зразками нашої кращої продукції взагалі, а, головно, тому, що разом вони є свідчення нового піднесення радянського кіна, новим етапом його творчого розвитку.

І це цілком закономірно з погляду розвитку радянського кіна на історичному відтинку часу — на межі двох п'ятирічок.

Наприкінці першої п'ятирічки перед радянською кінематографією повстали завдання, розв'язання яких вимагало рішучої перебудови всієї кіно-роботи.

Перемога першої п'ятирічки, індустріялізація країни забезпечили перехід кінематографії на нову технічну базу: апаратуру, плівку, зокрема устаткування потрібне для звукового кіна «виготовленого своїми руками із своїх матеріялів».

Звільнення на 100% від залежности від закордону по плівці й в основному по апаратурі, винаходи радянських інженерів Шоріна й Тагера по лінії звукової апаратури, як і завдання збільшити кількість кіно-установок вдвічі проти наявних за один 1932 рік — все це зумовлене історичними перемогами соціялістичного будівництва. В світлі цих фактів нашого зросту і перемоги, як перемог соціялістичного будівництва, особливо різко виступає криза 8 занепад буржуазної кінематографії. Один за одним банкротують колись, наймогутніші кіно-концерни

272. *Козінцев Григорій Михайлович* (1905–1973) — радянський режисер театру і кіно, сценарист, педагог, публіцист. Нар. арт. СРСР (1964). Л-т двох Ст. (1941, 1948) і Лен. Прем. (1965). — *Прим. упор.*

273. *Трауберг Леонід Захарович* (1902–1990) — радянський кінорежисер і сценарист. Нар. арт. РРФСР (1987). Л-т Ст. пр. (1941). — *Прим. упор.*

й фірми. Під ударами кризи в Америці, цій «країні кіно» — лише за останній час закрилося 6 тис. кіно-театрів.

Ідейно-художній стан капіталістичної кінематографії найяскравіше схарактеризував один із найталановитіших буржуазних режисерів Рене Клер в, заголовку своєї статті: «Все гниле в кінематографічному королівстві»[274].

За словами Рене Клера, талант у всіх країнах, крім Радянського Союзу, приречений.

Це стає вже остільки очевидним, що цього не можуть не бачити кращі представники буржуазного мистецтва.

Тимчасом в Радянському Союзі перед революційними митцями відкриті справді необмежені можливості для виявлення їх таланту. Перед ними стоїть величне й почесне завдання.

Радянське кіно щільно підійшло до завдання дати глибоко-ідейну й високо-художню продукцію, зрозумілу масовому радянському глядачеві.

Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про Перебудову літературно-мистецьких організацій» відограла тут історичну ролю. Вона рішуче поклала край лівацькому ставленню до значної частини старої мистецької інтелігенції, яка рішуче повернулась до радянської влади й прагне брати участь в соціалістичному будівництві. Ця постанова розвіяла також ту задушливу атмосферу групівщини, що створилася в кіні в останні часи, подібно до тої о, як це було і в пролетарських літературних організаціях. Ця постанова відкриває найширші творчі можливості радянським кінематографістам. Можна з певністю сказати, що найкращий фільм радянського кіна, наше найвище досягнення—»Зустрічний» народжений саме цією історичною ухвалою.

Ось чому, нам здається, не буде ніяким перебільшенням говорити саме на підставі цих фактів про новий етап радянської кінематографії, найяскравішими художніми документами якого є «Златые горы» — Юткевича, — «Діла та люди» — Мачерета, «Окраїна» — Барнета й «Зустрічний» — Ермлера та Юткевича.

* * *

«Златые горы» — перший великий художній фільм після «Путьовки в життя».

Перед молодим режисером повстало завдання дати фільм з історії Путилівського заводу на одному з бурхливіших в історії його відтинків 1914–1918 р.р.

Успіх «Путьовки в життя» не спокусив режисера на цей досить легкий шлях завоювання симпатії глядача.

Фільм нічого спільного не має з авантурно-сантиметальною мелодрамою, як неможна в ньому знайти й елементів, розрахованих на дешевий ефект.

Історичний страйк пролетаріяту на Путилівському заводі, як вияв високої пролетарської свідомости, солідарности із страйком Бакинских робітників на нафто-промислах і художнє розкриття ще суто індивідуалістичної, власницької психології селянина в зіставленні з пролетарською солідарністю — ось ідейна основа фільму.

Революціонізування робітничого класу в роки імперіялістичної війни й перетворення дрібновласницької селянської психології під впливом заводського колективу — такі лінії розвитку головних героїв «Златих гір».

Треба одразу ж визнати, що — з погляду боротьби за соціялістичний реалізм, — перша лінія фільму є далеко слабша ідейно й художньо. Режисер дає цілу низку правдивих, щирих малюнків робітничого життя (наприклад епізод із монологом Василя, вітання Василеві з народженням сина, сцена із даруванням годинника в цеху і т. д.)

274. Цит. за газ. «Кино», 40, 1932 г.

Але типи робітників і, передусім, центральна постать за авторським задумом — більшовик Василь не індивідуалізований, не обвіяний теплотою й любов'ю. Він трохи сухий, Холодний, простолінійний. Виняток з цього становить молодий робітник-гармоніст Борька, що відразу ж завойовує симпатії глядача своєю невимушеністю і товариськістю, але поставлений на другий план у фільму, він не може заступити невдачі образу більшовика Василя.

Ставши сміливо на шлях боротьби зі штампом, режисер все ж не переборов штампу в показі більшовика; штамп цей, до речі, на той час був досить поширений і то не лише в кіні (на це страждати також література й театр).

Але у фільмі є й справжні люди, типізація яких підносить одночасно їх як осіб. Так про образ, що проходить через увесь фільм, — затурканого селянина Петра Петровича, — можна говорити, як про правдиве відтворення типового в розвитку села перед Жовтневою революцією.

З великою художньою майстерністю, з тактовним відчуттям художньої міри, ніде не впадаючи у штучність і фальш, фільм дає великого соціяльного значення історію селянина, що від мрій про власного коня, власне господарство, від сліпої віри в те що «спасибі за хазяїном не пропаде», іде на зраду робітничого класу, стаючи агентом, шпиком, холуєм хазяїна на заводі.

Ця історія не віддає штучністю тому, що Петро Петрович, прийшовши до міста на завод, одразу попав в руки майстра, його помічників по шпигунсько-висліджуваній роботі із люмпенського елементу, що являють собою цілу інституцію, цілу систему, що входить, як частина, як розгалуження в капіталістичне господарство.

Вони вміли тонко грати на власницьких інстинктах затурканого селянина «ідейками» панів інженерів — годинниками; вони роздмухали мрії про «Золоті гори», насправді купуючи собі агентуру серед робітництва. Актор Пославський в ролі Петра Петровича дає справді незабутній образ. Його монолог перед робітниками у заводській вбиральні не віддає й натяком риторики. Цей монолог Пославський виконав особливо талановито. Без нарочитости й надуманости зіграв він і в епізоді зустрічі з хазяїном. Тут у Петра Петровича вибухнуло те, що акумулювалося протягом цілих років знущання й експлуатації.

Мотив відомої пісеньки, витвору тієї дрібновласницької психології Петрів Петровичів; які мріяли легко поробитись сами хазяїнами «когда б имел златые горы»… по суті править за музикальне іронічне розвінчування мрій Петра, як нереальних, нездійсненних мрій.

Актор Мічурин[275] в ролі Майстра з великою силою втілює в цьому образі всю рабську підлість холуйського повзання перед хазяїном, продажність за хазяйські подарунки поєднану з християнською богобоязливістю, справді, достойну ханжі.

Тим що він показаний саме як хазяйський пес, і в жартах з Петром Петровичем, тим що він уміло іронізує над ним, сміючись потай над його мріями, як і лицемірними заграваннями з дитиною заарештованого щойно Василя — цим нещадно розкривається його рабська психологія і паразитична, експлуатаційна суть. Так режисер опановує метод зривання всіх і всіляких масок».

Хвилює своєю безпосередністю молодий робітник — Борьку, який залишається живою постаттю і в своєму «романі» і в боротьбі.

У «Златих горах» є, проте, й великі хиби, на які вже вказувала критика. Механістичне мислення автора виявилося в подачі капіталіста-заводчика й поміщика в одному образі. Непереборений цілковито естетизм досить відчутний в епізоді пивниці («циганський» романс і сон Петра; в показі важких умов праці бакинських нафтовиків) особливо різко дисонує тут музикальний супровід. Правильно вказав В. Пудовкін на те, що в розтягнених надміру епізодах у вбиральні почувається формалістичне «обігрування» нової для кіна фактури.

275. *Мічурін Микола Іванович* (1876–1964) — радянський актор. Засл. Арт. РРФСР (1948). — *Прим. упор.*

Та й взагалі серед інших хиб треба вказати на розтягненість фільму, що не може не позначитися на сприйнятті його глядачем. Метраж фільму — 3 582 м. є взагалі рекордним з погляду довжини і майже вдвоє перевищує нормальні розміри фільму.

Загально-визнано також є те, що «Златые горы» з погляду стилю є менш цільний твір, аніж попередній фільм Юткевича «Мереживо». Але це не поразка режисера — це його перемога. В «Златих горах» почувається ще тенденція дрібнобуржуазного сприйняття дійности, але перемагає в ньому тенденція правдивого відтворення, що конкретизувалася в образах Петра Петровича, майстра, молодого робітника, інженера. Тому то цей фільм у творчості Юткевича став етапом до «Зустрічного».

«Правда» відзначила його, як перемогу. Критика спромоглася тільки обліпити його з усіх боків наличками, не звернувши уваги на основне: куди росте режисер.

«Златые горы», проте, цікавлять нас не стільки в плані індивідуального розвитку режисера. Цей фільм привертає увагу, передусім, тим, що він з погляду художньої довершенности й майстерности є один з найвищих пунктів радянського кіна.

«Діла і люди» — перший фільм режисера А. Мачерета ввійде в історію радянського кіна, як перший фільм, що своїми високими художніми властивостями реабілітував тему про робітника-ударника, яку вже встигли були дискредитувати антихудожніми, схематичними творами різного типу пристосуванці й бездари.

Захаров Охлопков — ось хто, власне, ставить цей фільм в ряд кращих кіно-творів.

Постать ударника Захарова так яскраво окреслена, його поведінка так художньо мотивована, що глядач сприймає його болісні психологічні переживання, як свої.

Позитивним є також те, що ці психологічні переживання, які іноді недалекі, навіть, від надриву, не є сутом особистими, переживаннями. Це драма соціяльна — драма кращого премійованого ударника — бригадира якому, проте, треба ще багато працювати й вчитись, щоб перемогти в роботі з складними механізмами американського спеціяліста Клайнса.

Він не може знести й тимчасової переваги Клайнса над своєю бригадою — це глибоко хвилює його. І в тому, власне, й перемога

А. Мачерета, що він не пішов лінією найменшого опору. Він не причісував Захарова під штампованого ударника — свідомого й розвиненого на всі 100%. Смішні ті критики, які дорікають режисерові за некультурність Захарова, за горілку, за те, що він витирає ніс рукавом. Ясно, що ця критика походила від штампованої уяви про ударника.

Значення фільму А. Мачерета в тому, що він показав в художньо повноцінному образі — з якими труднощами й складними психологічними зламами людина і ударник переборює в собі рештки некультурности й старих методів роботи, як ця людина вперто бореться за освоєння передової техніки, за більшовицький стиль У роботі.

Фільм «Діла і люди» має значні недоліки, може далеко значніші, ніж інші фільми, що розглядаються поруч.

Але цей фільм має так само й переваги перед іншими тим, що це взагалі перший твір кіно-режисера. А ми знаємо, що не кожний режисер так сміливо й вдало дебютує. Після цього фільму від А. Мачерета[276] можна чекати великої роботи.

Свіжий струмінь реалістичної творчости внесла в радянське кіно й «Окраїна» Б. Барнета.

Велика тема класової інтернаціональної солідарности конкретизувалася тут в яскравих повноцінних образах містечкової Росії часів імперіялістичної війни й початку Жовтневої Революції.

276. *Мачерет Олександр Веніамінович* (1896–1979) — радянський російський кінорежисер і сценарист, теоретик кіно. — *Прим. упор.*

Яскравими типовими образами, цікаво побудованим сюжетом, бадьорим оптимістичним тонусом фільму, елементами нещадної сатири й тонкої іронії — режисер здобув значну перемогу.

Можна, звичайно, знайти в «Окраїні» багато елементів, що шкодять органічності, цільності фільму і що свідчать іноді про тенденцію режисера розмінятись на дрібні п'ятаки натуралізму й поверхового емпіричного фотографування. Ця тенденція, до речі, відчутна тільки в першій половині фільму, де режисер мав справу з новою, свіжою й оригінальною для кіна фактурою окраїни. В дальнішому розвитку подій це скоріше ліричне, ніж іронічне трактування вивітрюється й мова фільму, не втрачаючи своєї соковитости й свіжости, стає реалістичнішою й динамічнішою.

Режисер Барнет в «Окраїні» зростав буквально з кожною частиною фільму.

Оскільки важить правильна ідейна настанова фільму, видно з того, що в «Окраїні» справжній жах імперіялістичної війни показаний далеко сильніше й повніше, ніж в будь-кому іншому фільму (прик. у «Снайпері» Тимошенка). Жодних прикрас і сантіментів. Кулеметний вогонь, вибухи гранат і гарматів, атака, смерть — показані у фільму з великою силою реалізму. Але одночасно, у фільмі немає і натяку на дрібнобуржуазний пацифізм. І це тому, що сувора реалістична правда війни вказує у фільмі на більшовицький вихід з неї: на перетворення її в війну громадянську.

Це прогляділи критики фільму, які за натуралістичними деталями «Окраїни», не побачили основного в ньому. «Окраїну» справедливо називають акторським фільмом. А. Чистков у ролі шевця, г. Клерінг ролі молодого полоненого німця, Е. Кузьміна в ролі Маньки й актор в ролі старшого сина шевця, що героїчно загинув від руки офіцера, як більшовик, на наш погляд дають кращі зразки акторської гри, так само як акт. Охлопков дав його у «Ділах та людях», Пославський і Мічурін — в «Златых горах» — Гардін, Тенін — в «Зустрічному».

Цей успіх ми розглядаємо одночасно, як удар по неправильних теоріях заміни актора типажем, який мусив бути лише глиною в руках режисера.

В світлі вказівок Енгельса про типові характери й чіткі індивідуальності ці «теорії» розсипаються в порох.

Практика радянської кінематографії у своїх кращих зразках так само говорить протилежне.

Та й справді, чи в силі будь-який «найфотогенічніший» типаж передати такі складні психологічні вагання і злами, які характеризують постать шевця у його взаєминах із полоненим німцем — спільником про професії.

«Окраїна» — Барната так само які «Златые горы» — Юткевіча є художній документ, що свідчить про серйозні процеси творчої перебудови серед радянських кінематографістів — про активну їх боротьбу за соціялістичний реалізм.

До соціялістичного реалізму кіно-митці йдуть різними, індивідуальними шляхами. Юткевич переборює залишки естетизму, дрібно-буржуазного романтизму («Чорний парус»[277], «Мереживо»), Барнет іде шляхом переборення натуралізму — побутовізму, що так тяжів над його творчістю («Дом на Трубной»[278], «Дівчина з коробкою»)

Ясно, що ця перебудова Є результат їх світоглядного зросту і цілком закономірно, що цей процес є одночасно процесом їх, інтенсивного зросту саме, як художників.

Та найбільше досягнення звукового радянського кіна за останні роки є фільм «Зустрічний» — ювілейна робота режисерів Ф. Ермлера та С. Юткевича до 15 річниці Жовтневої революції.

277. «Черний парус» (1929, реж. С. Юткевич). — *Прим. упор.*
278. «Дом на Трубной» (1928, реж. Б. Барнет). — *Прим. упор.*

Цей фільм ми вважаємо також найбільшою перемогою радянського кіна в боротьбі за соціялістичний реалізм.

Показово також, що при колосальному успіхові у радянського глядача, при найдоброзичливіший оцінці марксистської критики, «Зустрічний» зразу ж підпав під перехресний вогонь теоретиків від формалізму й еклектизму.

В. Шкловський виступаючи в дискусії про фільм і розвиваючи «теорію» про «драматургію», й «репертуар» в кінематографії спробував було відлучити «Зустрічний» від великого справжнього мистецтва, відвівши йому місце посередности, спрощенства й перехідного репертуару. Для цього він став на шлях дискредитації самого успіху фільму, пояснюючи його спрощенням, відмовою від специфіки кіна авторів «Зустрічного».

Показово, що цю думку Шкловського негайно підхопив другий формаліст — М. Блейман, який оголосив героїв «Зустрічного» і їх поведінку тільки позірними, ілюзорними, випадковими, цебто, фальшивими. «Зустрічний», на його думку — «картина только видимого благополучия» і тримається вона лише на «орнаментировке штампованных образов и ситуаций»[279].

Посилаючись на авторитет Шкловського М. Блейман стверджує що «то, что в картине происходит, не адекватно идее которая в ней заложена».

Отже, критик дає ясно зрозуміти, що реальна ідея фільму суперечить добрим намірам його авторів. Полишаємо на стороні звісно, його трактування ідейної суті твору, за яким фільм має дві ідеї (І-ша витікає з того «что в картине происходит» і 2-га ідея которая в ней заложена»), оскільки нас в даному разі найменше цікавить «принципи» еклектичної критики.

Ідея, як єдність поняття з реальністю, реалізується в художньому творі і нічого її плутати з чиїмсь нікому невідомими благими намірами. Виступи формалістів в даному контексті нас цікавлять лише тому, що вони підкреслюють всю принципову вагу і значення «Зустрічного», як фільму, що найповніше, найяскравіше й найглибше відбиває процес боротьби радянського кіна за соціялістичний реалізм. Тож не дивно, що формалізм — запеклий ворог правдивого реалістичного відтворення дійсности — спробував дати бій «Зустрічному».

Етапне значення «Зустрічного» полягає в тому, що люди — живі творці і виконавці виробничого плану, показані як нові соціяльні типи повнокровно, з такими різко індивідуалізовними характерами, пристрастями, радощами, з таким багатством і многогранністю їх громадської й індивідуальної поведінки — що про якісь схеми чи штампи годі й говорити.

«Зустрічний» з цього погляду становить такий етап ідейно-художнього якісного зросту радянського кіна, що з старими мірками схематичного порядку до його оцінки просто смішно підходити.

Старий робітник Семен Іванович Бабченко, секретар заводського партколективу — Вася, інженери Павло і Лазарев, Катя і робітник Моргун — ось образи, що художньо розкривають формулу п'ятирічки і її творців, висловлену тов. Сталіним: «план — це живі люди — це ми з вами».

«Зустрічний» стоїть вище розглянених нами фільмів тому, що він дає образи живих людей сучасности — ударників, чого ми не бачимо в «Златых горах»; тому, що він дає нам цілу групу таких людей у їх взаємовідносинах, в багатогранності їх особистих якостей, тимчасом, як «Діла і люди» концентрували увагу на одному Захарову, що, певною мірою, в конкретних ситуаціях цього фільму знижувало типовість образу; тим, що при всій ширині й розмахові творчого задуму авторів, фільм не страждає на фрагментарність, в ньому немає й слідів штучного пов'язання

279. «Литературний современник» № 1, 1933 г. «П'ять звукових фільм».

роз'єднаних часом і дією епізодів, для певного розв'язання сюжетних ліній і ходів, як то спостерігається, частково, в яскраво-мальовничих епізодах «Окраїни».

«Ми бачимо в цій картині справжнє життя радянського заводу в боротьбі за зустрічний план. Учасники цієї боротьби живі із своїми достоїнствами і недоліками, живі робітники, партійці й інженери»[280].

«Зустрічний» завоював провідне місце тим, що при всьому своєму багатстві й різноманітности сміливо використованих мистецких засобів кіна, при незаперечних данних великої й оригінальної художньої форми, — він явище тої великої художньої простоти, за яку так боровся Ленін, вимога якої червоною ниткою пронизує всі настанови партії в галузі мистецтва — дати «форму зрозумілу мільйонам».

Як один з кращих звукових фільмів «Зустрічний» своєю практикою сміливо ставить актуальну, нерозв'язану проблему співвідношення й місця так званих елементів «театральности» в звуковому фільму. Деякі теоретики, передусім формалісти, підходять до звукового кіна, зокрема до «Зустрічного» з готовими мірками німого кіна і його специфіки. З цих позицій діялоги й монологи «Зустрічного» декорації заводу, як і сюжетна лінія розвитку Бабченка є ні що інше, як «театральщина», спрощення, «скандальний» відступ від специфіки кіна, що кинув авторів пряму в обійми театру.

На цій підставі «Зустрічний» зачислювалося в «презреный» перехідний репертуар, відмовляючи йому в справжній кінодраматургії. «Зустрічний», який є творчим ударом по формалістичній теорії взагалі є, передусім, удар по «теорії монтажу». Проста, велична розповідь про живих людей — борців за соціялізм. піднята на світоглядну височінь, конкретизувалася в напруженій, але позбавленій формалістичних вивертів і штукарств композиції. «Зустрічний» зроблено не за законами формалізму, тому то формалісти — проти «Зустрічного».

«Это сразу показывает нам, что для настоящей работы в кино — пише відомий теоретик кіна, співробітник комуністичної «Юманіте» Л. Мусіак — вовсе не обязательно рыскать с'емочным аппаратом по всему свету, чтобы отыскивать необыкновенные виды и что из взволнованных лиц и жестов, из поэзии чувств выражаемой движением на фоне декорации которая помогает все об'единить можно извлечь эффекты потрясающей силы»[281].

Та це мова йде про специфіку німого кіна. Звук, слово у фільму як складові, але далеко не другорядні елементи звуко-кіно-образу, зовсім по новому ставлять специфіку звукового кіна.

Той, хто не хоче розуміти цієї принципово нової відміни, той так і лишиться з своєю неправильною уявою про «Зустрічний», як про фільм, в якому перемагає театр, а не кіно.

Патос «Зустрічного» в його найсильнішому епізоді — випробуванні турбіни, психологічне напруження досягається саме засобами кіна.

Так само суто кінематографічно звучить й «біла ніч» — найліричннй епізод цього емоційно-ліричного фільму.

Блискуче використано також з кінематографічного погляду й засіб «крупних планів» у фільму, які є саме засобами кіна, і яких не можна відняти від «Зустрічного».

Правдивість і оригінальність в показі ударників героїв п'ятирічки з їх радощами, болями й перемогами, поєднана з високою художньою майстерністю, яка зрозуміла мільйонам масового глядача й тепло сприймається ним — ось що ставить цей фільм на перше місце серед кращих творів кіномистецтва останнього часу.

---

280. «Правда» «Фильм о людях, строящих социализм» 22–X–32 г.

281. «Рождение кино» «Academia» 1926 р. ст. 124.

Та ми сказали; не все, коли б поставити на цьому крапку. «Зустрічний» (як і «Златые горы») — фільми, які творилися в мінімальні терміни (перший знімався 2 місяці, другий — 3) утворилися, що треба підкреслити як головне, не тільки режисерами, акторами й операторами цих фільмів. Вони творилися за активної участи робітничих колективів Ленінградських заводів ім. Сталіна й «Красного Путиловца». За участю робітників опрацьовано сценарій «Зустрічного» до найважливіших деталів. Вказівки й настанови робітничого колективу використано при поставі фільму. На цю обставину — гідну поширення й наслідування — вказала «Правда» в статті про фільм.

Так твориться стиль соціялістичного мистецтва.

За марксо-ленінську критику. 1933. № 7(66). Липень. С. 61–83.

Ів. Юрченко

ПРО СТИЛЬ І ЖАНР В КІНІ

(На обговорення)

Стиль і жанр — центральні проблеми кінознавства. Правильне розв'язання цих важливих проблем, а не теоретизування, про возведенні формалістами в закони кіномистецтва «фотогенію й монтаж» — найбільше прислужиться практиці радянського кіна. Проблема жанру в кіні ще й на сьогодні мало досліджена. Справді, радянське кіно, яке дало такі яскраві художні документи в різномамітності й багатстві жанрових виявлень, як «Кінець Санкт Петербургу», «Панцерник Потьомкин», «Арсенал». «Златие гори» «Снайпер», «Зустрічний», «Дезертир», «Коліївщина»282 — заслуговує на спеціальне дослідження. Адже мало не кожний з названих вище фільмів, фактично, прокладає шлях новому жанрові радянського кіна, стверджує ниві жанрові принципи.

Поняття жанру, як і поняття образу та стилю є основні категорії кінознавства. Буржуазна наука про кіно, як і буржуазне мистецтвознавство взагалі, неспромоглися розв'язати цих важливих проблем. Там, де треба було йти шляхом класового аналізу явищ стилю, жанру й образу — буржуазні, антимарксистські теоретики ставали на шлях ідейного вихолощення цих понять, на підміну їх формалістичними брязкальцями на зразок гучних категорій монтажу, фотогенії, кіногенії, тощо.

В світлі подібного трактування мистецьких явищ категорія жанру сама по собі ставала досить проблематичною.

Те, що формалісти зводять поняття жанру до звичайного прийому, до певних формальних ознак, приналежних будь-кому мистецтву, незалежно від класових відмін, Перевераев зробив фундаментом своєї теорії про жанри, як про явище позаісторичне «надкласове». Виступаючи проти диференціації творів за жанрами він писав: «Чому ми не можемо об'єднувати твори, наприклад, за ознакою жанру? Тому що твори одного жанру можуть бути глибоко чуждими один другому соціологічно, будучи в той же час соціологічно надзвичайно спорідненими з творами других жанрів»[283].

---

282. «Коліївщина» (1933, реж. І. Кавалерідзе). — *Прим. упор.*

283. «Література і Марксизм» № 2, 1929 г.

Меншовик Переверзев, в данному питанні, ідейно змикався з реакційними формалістами, які вихолощують соціальний зміст взагалі з усіх мистецтвознавчих понять. Пояснюється це передусім тим, що й формалісти і Переверзев виводять мистецтво поза соціальний ряд, беруть його ізольовано від політичного життя, класової боротьби, як іманентне, замкнене в своїй специфіці явище

За теорією Переверзева, коли конкретизувати її на кіно матеріалі, вийде, що буржуазно-авантурний «Сінабар» і революційно-пригодницький «Голубий Експрес»[284] є явище одного жанру. Фашистсько-мілітарістичний фільм і радянський оборонний –попали б також під одну жанрову рубрику. Йдучи за Переверзевим треба було б включити в число фільмів революційно пригодницького жанру також й «Веселу канарку» Л. Кулешова, «Суддя Рейтан» Ф. Лопатинського, цебто фільми радянські лише номінально; фільми. Побудовані за ідейно-художніми, рецептами буржуазного кіна. Революційна тематика цих фільмів є не потужний ідейно виховний фактор, а всього лише жалюгідний засіб соціального маскування.

З погляду жанрових ознак ці фільми є зразки некритичного, рабського копіювання гірших прикладів буржуазного детективу, в якому соціальні мотивації підмінюються випадковими, класовий конфлікт виступає, як конфлікт родинний, особистий тощо.

З погляду марксистського кінознавства ці фільми споріднені з буржуазним детективом не лише соціально, а й жанрово, будучи в той же час ідеологічно й жанрово ворожими революційному пригодницькому фільму. Жанр — стилева категорія, функція стилю. Стиль і жанр, отже, функціонують в органічній єдності. Лише нормативно-догматична поетика не відрізняє методологічного поняття жанру від конкретного його виявлення. З цього ототожнення понять також виводяться теорії про «надкласовість» поза-історичність жанру.

Спроба Брюнетьєра пояснити розвиток жанрів шляхом еволюцій подібно до Дарвінового учення про природу, за яким нові жанри виростають з старих, є лише один із варіантів буржуазного «надкласового» підходу до цієї проблеми. Ставши на грунт його теорії, треба було б прийняти як незаперечно те, що жанри радянського соціалістичного кіна є, просто, остання модифікація буржуазних жанрів сучасний етап їх еволюції.

А що жанр в історична категорія стилю, видно з таких прикладів у розвитку сучасної кінематографії. «Зустрічний» — ми за всіма ознаками віднесемо до виробничого жанру в радянському кіні, хоча він нічого спільного не має з так званим вирсбничим жанром у буржуазному мистецтві, де в центрі стоїть вузько взятий виробничо-технічний процес, машини, зовнішньо сприйнята техніка взагалі. Може знайдуться критики, які на тій підставі, що в «Зустрічному», мовляв, в центрі уваги людина, а не техніка поставлять під сумнів, взагалі, наше визначення його, як фільму виробничого жанру. Але це можна припустити лише виходячи з критеріїв «ампівського» виробничого жанру. Виробничий жанр соціалістичного мистецтва ставить в центрі людину — продуцента, не як Додаток до техніки, а як «суспільне відношення» як багатогранну індивідуальність. Відціля й закономірний показ героя в опосереднювання громадських, побутових, тощо. Виробнича домінанта, наголос на людині продуценті В творять жанрову ознаку фільму.

Формалістична концепція жанру характерна тим, що вона чи не найбільш одверто виявляє своє реакційно-буржуазне вістря. Визначення жанру, як суми технічно-формальних моментів, як прийому, яке дав В. Шкловський, витікає з його ж визначення мистецтва в цілому, як прийому. Це визначення жанру варіюється в численних статтях формалістів про кіно. Так на думку А. Піотровського кінематографічні жанри народжуються технічними удосконаленнями в кіні.

284. «Голубий Експрес» (1929, реж. І. Трауберг). — *Прим. упор.*

(Кінотрюки породили авантурний фільм). Ю. Тинянов[285] визначає жанр, як відношення сюжету до фабули, розуміючи сюжет як «конструкцію», а фабулу як «матеріал» — цебто суто формалістично. В результаті жанр є відношення двох формалістично-страктованих категорій. Композицію й сюжет формалісти зводять до монтажу. Поняття композиції сюжету й монтажу в їх поетиці тотожні. («Поетика кіна» стор. 130) Та не тільки жанр є вивідним від формалістично-страктованих категорій у теоретиків «Поетики кіна». Як вивідну від монтажу вони трактують і категорію стилю виганяючи, до речі, зовсім з кінематографії поняття стилю на тій підставі, що його, нібито, в кіні цілковито поглинає сюжет. Б. Казанський один із авторів «Поетики кіна» стверджує, що не можна говорити про стиль кінофільму, так само, як не можна говорити про стиль авантурного чи бульварного роману.

Оскільки саме поняття художнього твору за формалістичною поетикою, зводиться до поняття форми й специфіка мистецтва виводиться навіть, не з форми взагалі, а саме від самодостатности цієї форми, то й дійсність розглядається ними, як до-естетичний матеріал, який у мистецтві відповідно деформується. Кантіянське розуміння специфікуму мистецтва приймає послідовно всю теорію формалізму в її основних пунктах: стилі, жанрі, образі, сюжеті, тощо

Виходячи з того розуміння образу, за яким його завдання вводяться не до наближення значіння відтворюваного образом до нашого розуміння, а навпаки, до руйнації автоматизму в сприйнятті, — формалісти стоять на позиціях «учуднення» «утрудненості» цебто на позиціях цілковитого відриву, ізоляції, мистецтва від реальної дійсності.

Образ як поняття в почуттєвій формі, як класова оцінка митцем об'єктивної дійсності цією концепцією заперечується.

З відомої тези Б. Ейхенбаума, про те що мистецтво має своїм об'єктом елементи невключені в життя, які мовляв, залишаються поза реальним процесом («Искусство живет тем, что вычитается из обихода, как неимеющее практического приложения») — витікав й теорія сюжету. За цією теорією об'єктивна дійсність у художньому творі деформується в той спосіб, що реальна біографія героя повинна обов'язково бути зруйнована, пересічена й відхилена сюжетовим життям його.

Сюжетна схема накреслюється, як перенесення «звичайної» людини в «незвичайне» для неї оточення.

За цими «законами» по суті й твориться зокрема, буржуазний детектив, який максимально затушковуючи й прикриваючи класові антагонізми, тим самим має функцію приспати класову свідомість трудящих, відвернути їх увагу від пекучих питань соціальної дійсності. В цьому й виявляється єдність буржуазної теорії й практики в кіні. Практика буржуазного фільму стверджує, що характер структури художнього твору залежить від розуміння структури відтворюваної в ньому дійсності. Лише марксистський аналіз покаже, оскільки ця уявна, відтворена в художньому творі дійсність одмінна від дійсності реальної. Цей аналіз розкриє ступінь об'єктивного пізнання дійсності, даної в творі, зумовлений об'єктивною ролею класу, від якого виступає художник на даному історичному відтинку.

«В історичній боротьбі, — пише К. Маркс — повинні відрізняти ми фрази й продукти уяви партій від їх дійсного організму, і їх дійсних інтересів, їх уяви від їх реального змісту» (18 брюмера Луї Бонапарта.)

Проте, класовість мистецтва, формалісти прикривають »високими“ теоретичними побудовами, фіговими листками активно-самодостатньої естетичної форми, яка мовляв і є об'єктом мистецтва. «В эстетическом факте — пише один із маститих представників буржуазної естетики

285. *Тинянов Юрій Миколайович* (1894–1943) — російський радянський прозаїк, поет, драматург, сценарист, перекладач, літературознавець і критик, представник російської формалізму. — *Прим. упор.*

Кроче — виразительная активность (L'attivita espressiv), не просто присоединяется к факту впечатлений, но эти последние ею перерабатываются и оформляются… Эстетический факт поэтому форма и ничто иное как форма»[286]. На цих засадах формалізму грунтується й реакційна теорія жанру, як активної, самодостатньої форми.

Політичний еквівалент подібної концепції жанру досить ясно виступає з такого трактування взаємин «змісту» і «форми» яке дає А. Піотровський, поцінюючи суто реакційний фільм Протазанова «Білий орел». Визнавши, що головний герой фільму — губернатор викликає глибоку симпатію й співчуття глядацької авдиторії, А. Піотровський пояснює цю одверто буржуазну пропаганду не ідеологічною настановою режисера, а безневинними «законами» кінематографічної форми, жанра ним обраного».

Отже жанр, як компонент форми, за Піотровським, визначає зміст ідеї твору. В практиці радянського кіна, ці теоретичні настанови підводять базу під апологетично опортуністичне ставлення до буржуазних виявів у кіні. Класово-ворожі елементи ховаются під крильце формалістичної теорії, під захист безневинних законів кіноформи.

З цього погляду особливої гостроти й інтересу набуває питання визначення жанру в його основних ознаках.

Не кажучи вже про формалістів, які визначають жанр, виходячи з суто формальних моментів (композиції, монтажу і т. д.). Нас не можуть також задовольнити і визначення «соціологізовані» в яких зберігається формалістична основа, і додається лише елемент соціальної зумовленності того чи другого жанру, взятий, як щось зовнішнє. На думку В. Головенченка, який виступив із спеціальною роботою на цю тему, жанр — «ряд класово зумовлених художніх творів, які мають в своїй основі певні загальні властивості, певну структуру образів»[287].

М. Цейтлін визнаючи історичність жанрової категорії та її соціальну зумовленість все ж, як специфічні ознаки жанру, висуває тільки структурні принципи[288].

Легко помітити, що наведене вище визначення жанру В. Головенченка побудовано на суто-структурних принципах, цебто за ознаками, які не вважає істотними й сам автор розвідки, як це видно з усього викладу статті. Справді, коли полишити в стороні вказівку на класову зумовленість, (яка саме по собі є вірна, але яка не розкриває повнотою специфіки жанру), то у визначенні лишиться ствердження жанру в надто абстрактній формі, бо ж поняття «певних загальних властивостей» і «певної структури образів» не розкривають специфіки жанру, тому, що вони не конкретні).

Радикальнішою з цього погляду є позиція І. Нусінова, який не може задовольнитися з «гармонійного» поєднання формально-структурного принципу у визначенні жанру із, так званим, соціально-мотивним. Проблема жанру цікавить його передусім не, як питання «про особливий рід композиції, а як про мотив, тим більше, що мотив часто трансформує саму композицію»[289]. Як видно з наведеного, критик пориває, хоч і нерішуче з тими визначеннями, які вважаючи композиційний,структурний принцип визначальним у жанрі, додають йому, лише момент соціальної зумовлености.

Але його позиція й його розв'язання проблеми, все ж лишається половинчастими. Твердження «мотив часто трасформує композицію» не можна вважати за таке, що рішуче кладе край формалістичним визначенням, бо коли сказано, що мотив часто трансформує композицію, то цим самим не виключається можливість З іншого характеру взаємин поміж ними.

286. Цит. за журналом «Литература и Марксизм» № 5. 1931 г. ст. 45.

287. «Руск. язык в сов. школе» № 2–3 1931 ст. 4.

288. «Лит. Энциклопедия» т, VI.

289. «Литература и искуство» № 2–3 з 1 г. ст. 27.

Всі ці визначення виходять в основному з визнання форми за самодостатній, визначальний, формотворчий елемент художнього твору, та з цілковитого ігнорування змісту (як у формалістів) чи часткового як у форсоців, які коли й говорять про соціальну зумовленність форми, то й тут ігнорують ідею, зміст твору, а шукають цієї зумовленності десь зовні.

Форсоци ладні пристати на тезу про певну залежність мистецьких явищ від соціального оточення. Але в їх трактуванні ця залежність, повисає в повітрі, лишається загальною залежністю. Загальна соціальна зумовленість мистецьких явищ, виведена за дужки мистецтва, як певної системи, не стає в такому трактуванні особливою залежністю трансформованою до внутрішніх закономірностей мистецтва. Інакше кажучи, форсоци у закономірності внутрішній не відкривають закономірності зовнішньої.

Але насправді ознаки, за якими ми визначаємо жанр (соціально мотивні), як певні принципи, логічно витікають з ідейної суті твору, із ставлення класового суб'єкту до об'єктивної дійсності, і з розуміння її закономірності, зв'язків, та їх активної оцінки.

Принципи мотивні логічно витікають з ідейної суті твору тому, що ідея диктує відбір й організацію матеріалу в художнє ціле; тому, що вона є формотворчий чинник, конкретизуючись у стилі, жанрі, образах, мотивах, композиції, тощо.

От чому цілковито безплідною слід визнати всі спроби вивчати жанр як категорію структури, композиції. Жанр, як історична форма руху стилю, є ідейно-стилева категорія. Вона об'єднує твори за спільними генетично-фукціональними ознаками, конкретизованими в темі, образах, їх системі й структурі, які закономірно витікають з ідейної суті твору. Як певна завершена ідейно-художня система, жанр, є лише одна сторона стилю, одна з форм його руху, одна з його специфічних функцій. Ідейно тематичні, функціональні завдання кожного жанру, (виробничого, історико-революційного, по тутового, пригодницького тощо), диктують відповідні шляхи й методи художнього розв'язання теми. Тут загально-стилеві принципи конкретизуються в відповідну до тематично функціональних завдань на основі закономірності жанру.

Таке розуміння жанру виключає також і переверзіянське тлумачення його, як своєрідної, універсальної стандартної форми, яку можна наповнити будь-яким змістом, і яка проте в результаті не втратить своєрідності. В основі такого погляду на жанри лежить реакційне буржуазно-формалістичне вчення за яким «художественное творчество есть всегда сложная перелицовка старых форм» (Л. Троцкий.) Відціля й теорії перелицювання старих жанрів у нові. В такий спосіб разом із «старою формою» протаскується за всяку ціну й старий зміст, класово-ворожий ідейний формалізм, отже, використовує не лише теорію про жанри, як певну теоретичну заслону для обгрунтування своїх позицій, своєї практики в мистецтві. Він в цілях буржуазної мистецької пропаганди використує найбільш прийнятні для цього жанри. В цьому також актуальність проблеми жанрів.

Наше визначення загострене також і проти генетичного принципу Б. Томашевського, за яким жанр ставши функціонувати в силу будь-якої (?) первісної причини, далі продовжує жити просто, в силу природної орієнтації ц. т. генетично, хоча причина, яка його народила, давно відпала.

Таке визначення жанрів скероване не лише проти формалістів та форсоців. Воно заперечує також тезу, за якою образ організує увесь стиль твору, а ідея, мовляв, немає жодного відношення до цього. Відомо, що саме оперування поняттям ідеї, при аналізі мистецького твору Переверзєв називав… Ідеалізмом.

Вивначаючи справжню ролю конкретної ідеї (а не логічного поняття) в мистецькому творі, ми виходимо з тих загальних положень, що художній твір, як цілий комплекс зумовлюється

класовою практикою, реальною дійсністю, які проте, ідею митця, як конкретну реальність у художньому творі, не знімають.

Коли жанр є, просто, історична форма стилю, то помилково, було б виводити залежність стилевих ознак твору, від жанрових. Цим не виключається того, що наявність певного жанру в стилі, сама по собі вже може характеризувати стиль. Але стиль, як ідейно-мистецька система, в якій світогляд і світовідчування, дані в специфічній образній формі — визначає й характеризує жанр, як конкретний вияв стилю. Ось чому, невірним з нашого погляду, є твердження про те, що у фільму «Елегантне життя» реж. Юрцева жанровий розрив речі… привів природно до розриву стилевого…»[290]. Хибні методологічні побудови, які по суті походять від формалістичного розуміння мистецьких явищ, кладуть свій відбиток і на кіно-документи як бачимо суто офіціального характеру. Нам вже доводилося відзначати політичний еквівалент такої переоцінки ролі жанру, як мистецької категорії. Активністю жанру як суто формальної категорії, яка сама по своїй природі, мовляв, деформує матеріал об'єктивної дійсності — буржуазне кінознавство виправдовує появу не лише одного реакційного фільму «Білий орел». Таке методологічне прикриття пустили в хід формалісти обороняючи так звану камерність фільму «Любов» (реж. Гавронський) яка, мовляв, сама по собі не дозволяє відтворити у фільму розмах класової боротьби.

Камерність, як елемент жанру є теж вивідне з світоглядно-стилевих принципів з ідейних настанов коли їх розуміти, не апріорно, а як конкретну реальність у творі. Вона з'являється не всупереч ідеологічним настановам, а логічно витікає з них. Формалістична критика не ставить лише питання: чому в кожному конкретному випадкові обирається (усвідомлено чи не усвідомлено) той чи другий жанр? Чи випадково, що образ зубра губернатора, Я. Протазанов трактує в плані сентиментальної мелодрами? З яких світоглядно-стилевих позицій логічно витікає жанрова особливість «Веселої канарки» Л. Кулешова — фільму, який шкідливо перекручує героїчну боротьбу більшовиків у запіллі? А треба сказати, що деякі кінокритики переспівують твердження Піотровського про жанр ще й тепер. — Так в одному з останніх чисел «Сов. кіно», (№ 5–6, 1933 р.) про «закони жанру», які нібито визначають соціальну характеристику героя, у фільмах того ж таки Л. Кулешова, читаємо таке: «Акробат и великосветский революционер, если можно употребить формалистский термин, появляются в фильме Кулешова по закону жанра». (стор. 53).

Наклеп на революцію у «Веселій канарці» та «2 Бульді»[291], отже, пояснюється знову ж таки законами жанру.

Світогляд, стиль, випадають зовсім з поля овиду формалістичної критики. Кожну, класово-ворожу вихватку в кіні формалісти прикривають, виправдовують лише отими безневинними «законами кіно форми», які, мовляв, мстяться за себе.

А тимчасом практика говорить інше. Взяти хоча б такий приклад, як фільм В. Радиша «Тобі дарую». Відомо, що цей фільм ідейно наскрізь ворожий; культ зоологічного націоналізму доведений в ньому до містики «свячених» гайдамацьких ножів. Так звана «національна свідомість» облудно поставлена вище класової; жовтнева пролетарська революція трактується просто, як продовження гайдамацьких рухів («Ніж прадідів»!).

Чи випадково отже, що й жанрово фільм побудований за зразком старовинної буржуазно-козацької думи. Ні, визнання самого автора якнайпереконливіше стверджує, що він свідомо в даному разі звернувся до жанру кіно-думи, як до найдоцільнішого способу ідейно-художнього розв'язання теми. «Уявіть собі, що громадянська війна відбувалася не одинадцять років тому,

290. Отчет УПФ Союзкино. стор. 26.

291. «2 Бульді 2» (1929, реж.: Н. Шутко, Л. Кулешов). — *Прим. упор.*

а триста. Отже, з віддалення уявних трьохсот років автор і підходить до матеріалу цього лібрета, а відціля: епічний план кіно-думи і значить а) законне право ідеалізувати людей й події в бік героїчного прекрасного, в бік «великих страстей» (з авторського вступу до лібрето фільму). Виходить, отже, що вся ота націоналістична містерія з посвятою свячених, увесь цей культ національної містики ідейно й жанрово усвідомлений автором. Жанр «Тобі дарую» — цілком логічно витікає з реакційних ідейних завдань фільму, з націоналістично світоглядних принципів. Політичний еквівалент маскування безневинним жанром виступає в світлі наведеного прикладу досить виразно. Стиль, як специфічний вираз світоглядно-ідейних настанов, реалізованих у певній художній практиці, визначає своєю органічністю (чи розірваністю) й органічність жанрову. Про це досить промовисто говорить художня практика. Так, активність стилю у відношенні до жанру, можна простежити на багатьох фільмах, в яких провідна стилева тенденція реалістична тенденція, як потужний стилевий принцип перемагаючи у такому високо-художньому фільму Джозефа Штернберга[292] як «В доках Нью-Иорку» — перемагав тим самим і залишки детективно-кримінальної драми. Тенденція соціальної правди (в межах буржуазного реалізму), ламає канони детективу, як жанрову перепону.

В радянській кінематографії цей процес ламання жанрів досить яскраво виявлений у фільму «Молодість» реж. Лукова. Сценарій фільму «Молодість» (В. Розенштейна) маючи в основі показ революційної боротьби комсомолу в запіллі, в творчому плані мав солідний нальот того ж детективу, наслідування далеко не кращим зразком цього жанру.

Правдивий показ революційної боротьби, правдиве мотивування поведінки героїв і їх класових позицій, — заставляє рішуче переборювати психологізм притаманний жанру детективу, висуває соціально-психологічну мотивацію на чільне місце. Типізація, художнє узагальнення перемагав в цьому фільмі деякі жанрові особливості типового детективу, з його формалістично трюковими комбінаціями, блідістю соціальних характеристик героїв.

Стиль соціалістичного реалізму, конкретизується у фільму «Молодість», як історико-революційна трагедія. Отже боротьба, за правдивий показ дійсності в радянському кіні визначає й боротьбу за найприйнятніший з ідейно-художніх мотивів жанр в кожному конкретному випадкові.

Жанр — це художня зброя. Вибір того чи другого кіножанру, диктується отже, ідеєю, як конкретною данністю, а не ідеалістично страктованим «творчим задумом».

Стиль соціалістичного реалізму в кіні виявляючи свідомість пролетаріату «матеріалізовану» в образній формі, як єдність змісту й форми розвивається в процесі боротьби нротилежностей. Ось чому безплідними будуть спроби підійти до проблеми стилю з готовими закінченими абстракціями «чистого» соціалістичного реалізму й абсолютної відповідності йому всіх жанрових компонентів. Такий підхід означав би спрощення проблеми. Лише розглядаючи творчий процес в розвиткові боротьби протилежностей, а значить визнаючи можливість суперечностей в стилі й жанрі, — можна правильно розв'язати основні проблеми стилю й жанру.

Стиль і жанр утворюють єдність в якій визначальною протилежністю е стиль. Стиль і жанр розвиваються в суперечностях, у взаємному зв'язку, взаємодії. Стиль, як визначальна суперечність не розвивається поза жанром. Жанр будучи функцією стилю в свою чергу активно діє на стиль.

На вище .наведеному прикладі фільму «Молодість» нам уже доводилося простежити визначальність активність стилю в творчому процесі. Жанрова невідповідність підступає там перед стилем. Визначальність стилю можна простежити також на такому фільмі, як «Біла смерть».

292. *фон Штернберг Джозеф (von Sternberg Josef)* (1894–1969) — американський режисер, продюсер, сценарист та композитор австрійського походження. — *Прим. упор.*

Фільм М. Капчинського «Біла смерть» тематично близький до «Молодості». В основі обох фільмів — тема розстрілу запільної більшовицької (у «Молодості» — комсомольської) організації підчас інтервенції в Одесі й більшовицьке повстання. Але над «Білою смертю» тяжить примара типово-буржуазного детективу з кафе-шантанами, повіями — агентами контррозвідок типу «вамп», з великою дозою екзотики портового міста. Отже відносна активність жанру наявна. Проте, визначальною в фільмі все ж є стилева творча тенденція, яку ми охарактеризували б, як тенденцію дрібнобуржуазного романтизму. В чому ж причина поразки М. Капчинського? В ненависних законах кіножанру, які поглинули добрі наміри режисера? В жанрі детективу? Формалістична критика підмінюючи причину наслідками відповідала на ці питання саме так. На нашу думку причини творчої поразки «Білої смерти» значно глибші. Засоби детективу є лише вивідне: наслідок, а не причина. Причини у світоглядно стилевих настановах автора фільму, в ідейній концепції більшовицького повстання, яка витікав з тих настанов. Дрібнобуржуазна романтика продиктувала й відповідний жанр фільму. Це можна було б довести й сценарієм «Білої смерті» в якому показ реальної революційної боротьби, керованої партією, заганявся в беззмістовні ремарки, підмінився обіцянками розгорнути цей показ підчас фільмування. Діалектика стилю й жанру може бути дороговказом у вивченні цієї проблеми лише тоді, коли її досліджується не споглядально, не як діалектику логізованих категорій у відриві від практики, а як живий процес класової боротьби. Об'єктивна дійсність, роль і місце творчого суб'єкта, як конкретної реальности на даному історичному етапі класової боротьби — ось що детермінує твір, як художнє ціле в єдності стилю й жанру.

«Златые горы» режисера Юткевича є один з яскравих художніх документів соціалістичного реалізму, хоча на цьому фільмі позначилась певна боротьба стильових суперечностей: реалістичної й романтичної. Докладна аналіза його показала певну невідповідальність, неорганічність, стилю соціалістичного реалізму деяких жанрових ознак фільму. Не включеними в органіку соціалістичного реалізму на наш погляд залишаються образ капіталіста-поміщика (надуманий, статично мертвий), засоби характеристики більшовика Василя (схематичність, плакатність); художня сугестія в епізоді замаху на Василя має дещо від жанру кримінальної драми. Але ці елементи є органічні творчим настановам автора «Златых гор» на тодішньому етапі його розвитку. Це є вияв тих живих суперечностей стилю й жанру, яких не можна ні ігнорувати, ні канонізувати в творчості режисера. Переможна реалістична тенденція цього фільму в «Зустрічному» (поставленим спільно з Ф. Ермлером) далеко повніше й глибше приймає весь художній організм кіно твору в усіх його ознаках. Становлення й кристалізацію стилю, жанру, можна також проілюструвати досить показовими з цього погляду фільмами В. Пудовкіна, Г. Козинцева й Л. Трауберга, О. Довженка, й інших. Практика радянського кіна давно уже заперечила поділ ківо жанрів на поетичні та прозаїчні, який висунув у свій час В. Шкловський. І не тому, звісно, заперечила, що «проза» В. Пудовкіна як визначив його творчість Шкловський, далеко ліричніша за безфабульну «лірику» Д. Вертова.

Покриваючи собою надто широке поняття в літературі, цей поділ, перенесений механічно до кіна, не міг, звичайно, відбити всієї різноманітності й багатогранності жанрових процесів радянського кіна. Коли ж розглядати цей поділ по суті, з його перевагою «технічних формальних моментів», то навряд чи знайдеться той, хто визнає, скажімо безфабульну «Симфонію Донбасу» за зразок лірики в кіні.

Тим то на цьому поділі й зупинятися далі не варт.

Що виходячи з вузько-формальних ознак не можна класифікувати жанри, видно також, й з класифікації А. Піотровського, за яким кіно має такі жанри, залежно від формальних прийомів:

«ліричний» (крупні плани), «авантурний» (кінотрюки), який в дальнішому розвинувся у «мелодраму» (культивуючи смислову групу («катастрофа — погоня — рятунок») та «комічний» (акробатичні трюки, ексцентричне використання речі, відповідна маска героя).

Недивно, що подібна класифікація розсипається в порох при першому ж зіставленні із практикою радянського кіна, в якому крупні плани використовуються досить широко, не визначаючи жанрової ознаки фільму (наприклад «Зустрічний»), кіно-трюки в розумінні основного прийому авантурного фільму в радянському кіні взагалі не мають місця. Те ж саме слід сказати й про «мелодраму» та «комічну» що з них ні за яких обставин не розвинеться соціалістичне мистецтво хоч на думку А. Піотровського «Мати» В. Пудовкіна й виросла безпосередньо з буржуазної мелодрами.

Проти спроб скерувати радянське кіно на шлях безоглядного наслідування буржуазного мистецтва треба рішуче боротись. Наскрізь фалшиве б твердження про те, що гасло соціалістичного реалізму є лише закономірний результат пасивного засвоєння здобутків буржуазного мистецтва.

На думку М. Блеймана в радянській кінематографії, крім вульгаризаторської ліфівської течії «існувала та існує група досить визначних майстрів, які пробують, *керуючись кращими зразками чужої ідеології, будувати своє радянське мистецтво*»[293]. (Підкреслення наше, — Ів. Юр.).

Справді, до чого могла б дійти радянська кінематографія, керуючись зразками чужої ідеології? Яке радянське мистецтво може зрости на такому грунті?

Вчення марксизму-ленінізму, практика класової боротьби і соціалістичного будівництва — ось справжній дороговказ соціалістичному мистецтву. Це мистецтво нічого спільного не має з ідеологією буржуазно-реставраторських пропагандистів.

Накреслюючи основні методологічні принципи класифікацій жанрів радянського кіна треба виходити не з практики буржуазного фільма, як це роблять багато дослідників, а з дійсності радянської кінематографії. Тут треба шукати закономірності жанрових процесів.

Практика радянського кіна, така багата на жанрові вияви, досить промовисто свідчить про становлення, формування нових жанрів соціалістичного кіна, які годі досліджувати за антимарксистською схемою з трьома вічними законами розвитку жанрів: закону наслідування, протиставлення й асиміляції (трансформації)[294]. Треба взагалі указати на досить довільне оперування мистецькими фактами, які покликані аргументувати правильність цих законів. Але в даному контексті, не розглядаючи спеціально цього питання, варто лише відзначити, Що ці закови виводилися з практики буржуазного мистецтва, в якому можна, звісно, знайти елементи наслідування, протиставлення й асиміляції, оскільки там мистецтво одного класу експлуататорів змінялося мистецтвом другого класу експлуататорів.

Але теоретики, які «застосовують» ці закони до радянського кіна, не розуміють якісної відміни соціалістичного мистецтва від мистецтва февдального чи буржуазного. Ці теоретики розглядають соціалістичне мистецтво, як чергову ланку ступневого розвитку буржуазного мистецтва. Вони ігнорують кінець буржуазного мистецтва й початок соціалістичного.

Пролетаріат не має потреби наслідувати протиставляти й асимілюватись в мистецтві.

Творячи соціалістичне кіно, формуючи нові жанри — буржуазну мистецьку спадщину в тому числі й досвід буржуазної кінематографії, треба критично використати, як то вчив використовувати буржуазно-культурну спадщину В.І. Ленін.

---

293. «Звезда» № 5, стор. 180 («Сантиментальная горячка»)

294. Ці закони «застосовує» в кінознавстві В. Григор'єв. (Див. «Пролетарское кино» № 7. 1931 рік.

Але це нічого спільного не має з рабським наслідуванням буржуазних зразків, з пристосуванням до буржуазного мистецтва хоч би й у форму асиміляції. Теорія еволюції «надкласових» жанрів в наскрізь фальшива.

В світлі Ленінової вказівки про дві концепції розвитку ідеалістичність еволюціоністської теорії жанрів стає очевидною. Вона бо розглядає розвиток не як єдність протилежностей, а просто як механічне зменшення й збільшення, як повторення, тим самим заперечуючи антагоністичний характер всякого розвитку в класовому суспільстві, в тому числі й розвитку мистецтва.

Ленінове вчення про розвиток вимагає, отже, переглянути стилеві закони встановлені В. Фріче, який виходив по суті з кількісних критеріїв, ігноруючи категорію якості. А що процес становлення нового стилю він розумів невірно, недіалектично, видно хоча б з такої його тези, висуненої в «Проблемах искусствоведения»: «переход реализма в натурализм и импрессионизм в конце XIX века является лишь *количественным, а не качественным изменением стиля*»… (підкреслення наше — Ів. Юр.)[295]

Таке тлумачення розвитку стилю й є на наш погляд тою першою конценцією, яку Ленін характеризував, як «мертву, бідну й суху». «Только вторая, (концепція єдності протилежностей — Ів. Юр.) — пише Ленін, — дает ключ к «самодвижению» всего сущего, только она дает ключ к «скачкам» к «перерыву постепенности», к превращению в противоположность, к уничтожению старого и возникновению нового»[296]. Ці Ленінові настанови є теоретична основа вчення про розвиток стилів і жанрів в соціалістичному кіні.

Оглядаючи історичний процес розвитку жанрів, як форми розвитку стилю, з народження першого радянського фільму й до сьогоднішнього етапу, — можна встановити основні закономірності розвитку стилю й жанру. Класова практика, конкретні соціальні умови розвитку радянського кіна, визначали з його основні масові жанри на кожному історичному відтинку.

Агітаційний фільм народжений безпосередньо в Червоній армії, на передових лініях бою, революційно-пригодницький фільм, як основний жанр перших років по закінченню громадянської війни, побутовий фільм часів відбудови, виробничий, оборонний та інтернаціональний жанри, висунені як основні за реконструктивної доби — все це етапи розвитку боротьби за стиль соціалістичного кіна.

Соціалістичне мистецтво має свої закони розвитку. Стиль соціалістичного реалізму реалізується в багатьох відмінах нових жанрів радянського кіна. Виходячи з такого розуміння жанрів можно подати таку схему розвитку жанрів в радянському кіні. Виробничий жанр («Зустрічний», «Діла та люди», «Іван», «Гегемон»).

Історико-революційний жанр, чи не найбільш дотепер поширений в радянському кіні («Мати», «Панцерник Потьомкин», «Кінець Санкт-Петербургу», «Два дні», «Арсенал», «Жовтень», «Коліївщина»).

Оборонний жанр починає розвиватись особливо останнім часом. («Снайпер», «Розгром», «Суворі дні», «Перекоп», «Окраїна»).

Революційно-пригодницький жанр має вже багату історію в радянському кіні («Червоні бісенята»[297], «Укразія», «Непереможні», «Бенефіс клоуна Жоржа», «Сумка дипкур'єра», «Голубий експрес»).

Соціально-побутовий жанр набуває особливого значіння в світлі проблем культурної революції («Мереживо», «Простий випадок», «Наговір», «Джальма», «Стороння жінка»).

295. В. Фриче «Проблемы искусствоведения» ст. 123
296. Ленинский сборник XII ст. 324.
297. «Червоні бесенята» (1922, реж. І. Перестіані). — *Прим. упор.*

Інтернаціональний жанр має в основі тематику класової боротьби й наростання пролетарської революції в капіталістичних і колоніальних країнах («Дезертир», «Привид, що не повертається», «Нащадок Чінгіс Хана», «Конвеєр смерті», «Горизонт»).

Жанр сатири й гумору (фільми за участю І. Ільїнського, «Два друга», «Держчиновник», «Проданий апетит», «Митя», «Приємного апетиту», «Комедія-Джаз»).

Це, звичайно, умовний і далеко неповний перелік жанрів радянського кіна. Як і кожна схема — вона фіксує лише основне. Серйозного вивчення з погляду жанрів вимагає також роботи Д. Вертова, М. Кауфмана, Г. Шуб, І. Івенса[298], Медведкіна[299], які дають цікавий матеріал з погляду жанрових шукань. Подібний поділ жанрів грунтується саме на ознаках жанрової відміни, а не стильової, структурної чи тематичної, хоча поняття теми, як це видно з нашої класифікації, не є для нас пасивне, для якого ідейна цілеспрямованість твору є щось зовнішнє.

Поданий вище умовний жанровий поділ виходить з тої методологічної засади, за якою мистецькі явища, в тому числі й я вища жанру, розглядаються в єдності генетичного й функціонального вивчення.

Марксистська методологія визначення жанру вимагає чіткої постави питання про класову функцію того чи того жанру, про його ідейно-тематичні завдання, з якими щільно пов'язані й особливості образів й структури тощо.

Цим не знімається питання про вивчення мистецьких явищ з погляду диференціації їх за ознакою роду, виду (гатунку — у В. Коряка) драма, комедія, тощо.

В даній роботі жанрові явища нас цікавили, як явище стилю, а тому жанрові вияви в кіні роду чи гатунку (драма, епос, лірика, роман тощо) не були предметом нашого розгляду, оскільки якісна особливість жанру не може визначатися його родовою формою. На цій підставі ми й відкинули жанровий поділ кіна В. Шкловського на поезію та прозу.

Дослідження життя, розвитку й смерти цих категорій можливе лише у найщільнішому зв'язку з вивченням проблеми жанру у цілому. Вірніше було б сказати: ці питання треба вивчати як підпорядковані складові частини цілої проблеми жанрів. Лише таке вивчення покаже, чому наприклад в жанрах радянського мистецтва неможлива ода, чому радянська побутова комедія чи виробнича драма якісно відмінні від цих гатунків в буржуазнім мистецтві.

Аналізуючи різні гатунки в кіні, як часткові проблеми стилю й жанру, передусім треба ставити питання про кінотвір, як твір драматургічний. Нічого не зрозумів у специфіці кіномистецтва той, хто серйозно класифікує кінотвори за схемою: кіноновела (улюблений гатунок кіно формалістів) кінороман, кінолірика, епос тощо.

Лірика, роман, новела можуть заговорити в кіні лише включені як елементи в кіно драматургію.

Шкідливо було б лімітувати жанри радянського мистецтва, замикати їх у певне вузьке коло.

Антимарксистським ми вважаємо твердження про те, що сатира й гумор в радянському мистецтві не мають жодного грунту, тому мовляв, що почуття сміху, гумору чужі пролетаріатстві взагалі.

Неугрунтованість цього твердження давно доведена практикою радянського мистецтва. (Література, театр, кіно).

Теж слід сказати про безпідставне, неугрунтоване твердження про неможливість трагедії, як певного видовища в радянському мистецтві. Трагедійні мотиви в соціалістичному мистецтві конкретизуються в зовсім інших ідейно-тематичних завданнях, як це видно хоча б з прикладу

298. *Івенс Йоріс (Ivens Joris)* (1898–1989) — нідерландський режисер-документаліст. — *Прим. упор.*

299. *Медведкін Олександр Іванович* (1900–1989) — радянський режисер ігрового і документального кіно, сценарист, організатор кінопоїздів і фронтових кіногруп. Нар. арт. СРСР (1979). Л-т Держ. пр. СРСР (1974). — *Прим. упор.*

«Розгрому» А. Фадээва, «Коліївщини» — Кавалерідзе. Отже, заперечувати «право громадянства» трагедії в радянському мистецтві не можна.

Цим схематичним нарисом ми й закінчуємо наші нотатки, оскільки, в даному разі, нас цікавила, головно, методологічна сторона цієї проблеми.

За марксо-ленінську критику. 1933. № 10(69). Жовтень. С. 66–79.

О. Корнийчук, Ив. Юрченко

РАЗГРОМИТЬ НАЦИОНАЛИЗМ В КИНЕМАТОГРАФИИ!

Советское кино является могущественным художественно-культурным средством логического воспитания рабочее-колхозных масс.

Украинская советская кинематография, рожденная Октябрем, значительно выросла за годы революции, ежегодно она охватывает своим влиянием до полумиллиарда зрителей. Миллионная аудитория кино свидетельствует об огромном культурном росте массового советского зрителя, об особенной ответственности работников кино в борьбе за идейную чистоту этой области идеологического фронта. Неудивительно, что националистические кулаческо-петлюровские элементы, проводя контрреволюционную, вредительскую и диверсионную работу на художественно-культурном фронте, учли эту особо ответственную роль кино, могущественного идейно-воспитательного орудия.

«Контрреволюционные элементы благодаря ослаблению большевистской бдительности партийных организаций, при попустительстве, а иногда и при содействии некоторых «коммунистов», расставляли свои силы для организации саботажа и вредительства, пользуясь флагом украинизации, осуществляли буржуазно-националистические методы взаимного отчуждения трудящихся различных наций и разжигания национальной вражды» (из резолюции ноябрьского пленума ЦК и ЦКК КП(б) У по докладу тов. Коссиора С. В.).

Постановление ЦК ВКП(б) от 24.1.38 г., выступление т. Постышева на июньском пленуме ЦК КП(б)У стали большевистским боевым сигналом в борьбе против классового врага, в борьбе за ликвидацию прорыва на фронте сельского хозяйства, на фронте культурного строительства.

Буржуазно-националистическая контрабанда в кинематографии, как и вся контрреволюционная работа национал-фашистов на идеологически-художественном фронте проявляется в пропагандировании насквозь фальшивых, проституированных принципов «национального единства», «национальных идей самостийности» и «Соборной Украины», под прикрытием этих принципов украинские националисты совместно с иностранными интервентами готовили реставрацию буржуазно-кулаческого строп на Украине.

Пропагандирование контрреволюционной идеи «безбуржуазности украинской нации», «идеи классового мира» и «национального единства», перекрашивание революционных крестьянских движений в буржуазно-националистическое движение, идеализация буржуазно-кулаческих вождей (атаманов) и создание вокруг этих фигур культа легендарных «национальных героев» — вот в чем выражалась вредительская работа националистов в украинской кинематографии.

Затушевывание всеми способами классовой борьбы и реакционной роли украинской буржуазии, разжигание национальной вражды между трудящимися — вот ведущие идейные мотивы таких «исторических» фильм, как «Тарас Трясило», «Кармелюк», «Васылина» и т. д.

Это и неудивительно! Ведь «консультировали» историческую часть большинства этих фильм такие фашистские «ученые», «члены «СВУ», как господа С. Ефремов, М. Слабченко и другие, а сценарии писали такие контрреволюционеры-двурушники, как М. Яловой.

«Историческая» тематика — излюбленный конек национал-фашистских фальсификаторов истории в кино. Но они не обходили и актуальной современной тематики. Современная тематика также нашла у них свой «отклик».

«Мирное» врастание в социализм кулака, петлюровцев, закоренелых врагов советской власти, художественно пропагандируется такими образцами петлюровско-кулаческого национализма, как фильмы «Экспонат из паноптикума», «Ветер с порогов», «Хранитель музея».

В фильме «Экспонат из паноптикума» (режиссер Г. Стабовый, сценарист К. Кошевский) мы фактически имеем омерзительную диверсию классового врага, направленную на то, чтобы отвести нашу бдительность от буржуазно-националистических элементов, от реальной классово враждебной опасности. Содержание фильмы такое:

Наш закоренелый враг земец Городинский (главный персонаж фильмы), пробыв десять лет в навозной яме эмиграции, случайно попал в советскую Украину как сотрудник иностранного «паноптикума» — музея. Он встречает своего сына, строящего по милости авторов фильмы социализм, встречает также свою дочку, которая на тех же основаниях, что и брат, воспитывает наше молодое поколение.

Как же подана эта «историческая» встреча земца Городинского со своим сыном — советским инженером? Кто из них остался идейно высшим? Нужно сказать, что авторы фильмы приложили все усилия, чтобы дать земцу широчайшую трибуну для пропаганды своих погромно-шовинистических, антисемитских взглядов. Как же учит фильма советского зрителя относиться к этому полному ненависти врагу, свирепо рычащему на советских школьников? Оци (авторы) со спокойной душой монтируют кадры, показывающие классовую ненависть земца с искусственной восковой фигурой ацтека — фигурой музейного экспоната, давая к этому еще и надпись крупно «Вымершее племя».

Как видим, идейная концепция фильмы несложная: молодые «земцы» советизируются и «врастают в социализм» форсированными темпами, даже занимают командные посты, а старики же не сумели «понять» сути социалистического строительства; они, по замыслу авторов фильмы», «вымершее племя», «музейные экспонаты», восковые фигуры.

Нетрудно догадаться, что вся эта националистическая контрабанда направлена на то, чтобы усыпить нашу бдительность к классовому врагу, что эта контрабанда по сути расчищает путь для диверсионной, контрреволюционной работы.

Невинными ягнятами, которые только «удирают от смерти», показаны петлюровцы и в фильме «Хранитель музея» (режиссер Б. Тягно, сценарист М. Зац). Тут так же идеализированно подана и прикрашена фигура петлюровца-представителя национальной «науки», участника петлюровского заговора против советской власти. Ведущая идея этого показа такая же, как и в предыдущей фильме.

Идеолог петлюровщины с молниеносной быстротой меняет свои убеждения и взгляды, становится на сторону советской власти, но как это до омерзения фальшиво сделано в фильме «Хранитель музея». Профессор был с петлюровцами против красных… Когда же его ученик — петлюровский офицер, вернулся к нему с предложением «союзников» как комиссар директории, профессор

считает лучше перейти на сторону красных, но «украинцев», нежели вступить в союз, в классовый союз с белополяками. Как видим, тут торжествует фальшивый национальный принцип. Не классовые интересы определяют политические позиции петлюровцев, а так называемое национальное сознание. Национальное поставлено выше классового. Это есть не что иное, как ловкая подделка объективного исторического процесса для оправдания буржуазно националистических теорий.

Откровенная буржуазно-националистическая пропаганда проводится в фильме «Тебе дарую» (режиссер и сценарист В. Радыш). В этой фильме берется прямой курс на лицемерное культивирование все того же национального сознания. В этой фильме красный партизан, пулеметчик Левко Остапчук, главный герой, отказывается в разгаре боя стрелять в петлюровцев только потому, что они, видите ли, «свои», «украинцы». Это было бы вполне понятно, если бы автор дал этот образ в классовой трактовке; показал, что кулацкий сынок всегда считает петлюровцев своими. Но не так смотрит на это режиссер В. Радыш. Он показывает Остапчука как сына председателя сельревкома. Итак, в этой фильме снова протаскивается знакомая уже нам концепция о примате национального над социальным.

В. Радыш назвал свою фильму «кино-думою». В предисловии к сценарию он просит читателей «представить себе», что гражданская война происходила не одиннадцать лет тому назад, а… триста! Таким образом, автор с трехсотлетнего расстояния подходит к материалу, а отсюда — эпический план «кинодумы», а значит и законное право идеализировать людей и события в сторону героического, прекрасного, в сторону «великих страстей». Неудивительно, что Радыш, исходя из критерия «воображаемых трехсот лет», довел идеализацию и романтизацию героев, петлюровщины до своеобразного апогея: история с торжественным посвящением гайдамацкого прадедовского «священного» ножа, история, которая повторяется в этой фильме дважды, эта история есть неприкрытое проявление националистической мистики.

Мистерия со «священным ножом», равно как и авторское отдаление на триста лет от пролетарской революции, не случайна для фильмы «Тебе дарую». Это есть не что иное, как конкретизация «теории о. национальной революции», вытекающей из особенностей Украины, которая, дескать, имела от самого своего начала единственную проблему — проблему национальной революции.

«Тебе дарую» фактически пытается перекрасить пролетарскую революцию на Украине в национальную революцию, революцию которая, будто, началась уже триста лет назад. Такая апологетика петлюровщины в кинематографии обосновывалась тем, что контрреволюционная погромная петлюровщина трактовалась как революционный фактор, что

«петлюровские солдаты, которые вначале были обмануты, а потом в процессе борьбы, ставши более сознательными, заняли революционные позиции, что эти внутренние силы (т.е. петлюровцы — С. К., Ив. Ю.) помогли нашей армии скинуть "директорию"».

Я. Савченко (редактор художественного отдела Киевской кинофабрики), развивая эти националистические теории о сути петлюровщины, исходил из тех основных положений, что «в петлюровской армии была дифференциация, и часто взгляды петлюровцев сходились со взглядами коммунистов»[300].

Нужно сказать, что среди руководящих работников кинематографии, а особенно среди редактората, долгое время было много людей, занимавших националистические позиции (Косынка[301], Ярошенко,

300. Стенограмма обсуждения либретто Мих. Капчинского «Пламя» от 9 июня 1932 г.

301. *Косинка (Стрілець) Григорій Михайлович* (1899–1934) український письменник. У 1920–1923 — навчався у Вищому ін-ті народної освіти (Київському ун-ті). Працював в ред. газ. «Вісті Київського губревком», журн. «Нова громада» та «Всесвіт». Працював відпов. секр. ВУФКУ, в ред. сцен. від. Київської к/фабр. Був дир. Харківського і Київського радіокомітетів. Входив в творчі групи «Гроно», був членом літ. гурту «Ланка», яка в 1926 — була перейменована на «Марс» (Майстерня революційного слова) аж до їх ліквідації в 1932 р. Був репресований. — *Прим. упор.*

Савченко, Яновский[302], Бажан и др.). Это «руководство» отвечает за нацдемовскую продукцию никак не меньше тех режиссеров и сценаристов, которые работали по указаниям этих редакторов.

В сравнении с зашифрованными до некоторой степени фильмами «Хранитель музея» и «Тебе дарую» фильма «Ветер с порогов» (режиссер Кордюм, сценарист Брасюк) выглядит, как довольно наивный примитив, как антихудожественная кулацкая агитка. Огромная тема Днепростроя сведена, вернее, заменена в этой фильме переживаниями кулака-лоцмана и подобных ему, которые «не позволяют затопить прадедовскую хату».

Озверелых кулаков, кричащих: «Сломите себе шею, выродки» — представители партии и комсомола уговаривают и успокаивают в фильме примерно так: мол не протестуйте, Днепрострой вашему хозяйству даст силу! (т.е. кулацкому хозяйству).

Дальше в фильме идет все блестяще. Кулацкий сынок, не слушаясь отца «врастает» на глазах у зрителя в социализм, вопросы классовой борьбы подменяются обыкновенным семейным конфликтом, где сын — за, а отец — неизвестно почему — против.

Ведущей идеей буржуазно-националистической историографии Грушевских, Антоновичей и Винниченок всегда была идея «национального единства», «безбуржуазности украинской нации», теории «неполности ее социальной структуры».

Беря под защиту украинского помещика-пана, буржуа этих проводников колониальной политики русского царизма, националистические историки нарочито замалчивали действительную роль украинской буржуазии, рисуя историю Украины как историю борьбы «единого украинского народа» с татарами, турусами, «москалями», поляками — словом, с кем угодно, но только не с украинскими панами-помещиками.

И нужно сказать, что для пропаганды этих националистических идей кулацко-петлюровские элементы достаточно использовали и советскую кинематографию, дав такие нацдемовские фильмы из истории Украины, как «Тарас Трясыло», «Кармелюк»[303], «Жемчужина Семирамиды» и т.п.

Согласно этому ведущему тезису националистической историографии, построен прежде всего фильм «Тарас Трясыло» — воинственная эпопея нацдемовщины.

Вся суть этой фильмы поставлена в «Ханжонковско-малороссийском» стиле, заключена в идеологическом освещении исторического материала, в расстановке классовых сил, в выявлении классовой борьбы того времени. Националистические элементы умело препарировали историю в своих контрреволюционных целях на свой нацдемовский вкус. Взять хотя бы эпизод с показом Сечи, где националистическая фальсификация исторического материала бросается резко в глаза. Буржуазная националистическая историография, фальсифицируя исторический материал о Сечи и о ее экономически-политической структуре, учит, что самобытность, своеобразность украинского народа лежит именно в «принципе широкого демократизма». Образцом такого демократизма, согласно буржуазным историографам, и была Запорожская Сечь. Не доказывает ли этого тезиса фильма «Тарас Трясыло» в тех эпизодах, где дан показ Запорожской Сечи.

В ней живут «победители-казаки», не жалеющие «жупанив», «горилки», совершенно свободно выбирающие себе кошевого атамана, да еще для подчеркивания этого самого «широкого демократизма» забрасывающие новоизбранного гетмана грязью, так сказать, «чтоб не зазнавался»!

Националисты в кино, как и националисты в истории, сознательно фальсифицируют факты исторической действительности, в частности действительность Запорожской Сечи, всегда,

---

302. *Яновський (псевд. Ю. Юрченко, Г. Ней) Юрій Іванович* 1902–1954) — український письменник, кінодраматург. Л-т Ст. пр. СРСР (1949). У 1922–1923 — навчався на електротехнічному ф-ті Київського політехн. ін-ту. У 1925–1927 — ред. на Одеській та Київській к/фабр. Друкувався з 1922 р. Автор багатьох зб. віршів, повістей, п'єс. Авт. кн. «Голлівуд на березі Чорного моря». — *Прим. упор.*

303. «Кармелюк» (1931, реж. Ф. Лопатинський). — *Прим. упор.*

представлявшей собой классовое общество, и которая с точки зрения политического устройства в то время, о котором говорится в фильме, была диктатурой отаманской олигархии — класса крупной буржуазии, опиравшейся здесь на вооруженную силу. Интересно также и то, что, исказив правду в основном, авторы верны своим фальсификаторским принципам и во второстепенном. Так, например, согласно их трактовке исторической действительности, казацкая голь выступает как носитель воинственно-грабительской политики, в то время, как гетман показан просто каким-то «миротворцем». Таким же без края миролюбивым показано в фильме и панство.

Но националисты не только ставили «Тараса Трясыло». Они также сидели и в редакции журнала «Кино», старательно выписывая из буржуазно-националистических газет оценки этой фильмы как истории «героической борьбы украинского народа с польскими магнатами». Эти националисты не постеснялись принять такой «иудин поцелуй» из Буковины, как комплимент фашистской газеты «Час»:

Фильм «Тарас Трясыло» будет признан публикой и не может быть сомнения, что он получит признание всего культурного мира, потому что в нем идет речь о защите культуры, родной стороны от желтой расы, с другой стороны от польских грабителей — магнатов. Фильм «Отоман Трясыло» — свидетельство нашей культуры, гордость Украины — это высочайшее достижение украинского творчества.[304]

Все эти фразы кулацко-петлюровская рука перепечатывала в журнале «Кино».

В плане буржуазной идеализации «украинского национального героя» сделана и фильма «Кармелюк»: Фильма, в которой режиссер приложил все усилия, чтобы сделать из популярной революционной фигуры известного организатора крестьянских восстаний Кармелюка — национального героя. По Лопатинскому (режиссер фильмы), Кармелюк борется против польского пана Пигловского, отбирает деньги у польского ксендза, борется только против всего польского. Национальное тут выступает на первый план. Националисты делают из «Кармелюка» свое знамя. Все делалось для того, чтобы фальсифицировать исторический процесс. В действительности этот процесс объективно свидетельствовал о том, что украинское панство, украинская буржуазия выступали в то время как классовая сила — сила, всегда идущая в союзе с польской я российской буржуазией на борьбу против революционного крестьянства.

Этой же идеей «безбуржуазности украинской нации» пронизана фильма того же Ф. Лопатинского «Василина» (по повести «Бурлачка» Нечуя-Левицкого, сценария двурушника М. Ялового). В этой фильме скромную идиллию украинской жизни разрушает также польский пан, профессор Ястшембський, одетый в польскую форму (чтобы не спутали с украинцем).

Показательно также то, что журнал «Кино» активно реагирует на появление «Василины». Но какие же позиции занял журнал? Ответ на это дает целая «дискуссия» вокруг проблемы «классики на экране», и особенно показательно выступление некоей З. Бойдовой, которая в статье «Бурлачка» и «Василина» подтверждает, что «Бурлачка» совершенно чужда нам как своей идеей, так и мировоззрением автора, и вместе с тем в основу статьи автор берет тезис о том, что Нечуя-Левицкого нужно безусловно пропагандировать, нужно больше продвигать классиков на село. Правда, дальше сказано несколько слов о том «разрезе», в котором нужно подавать Нечуя-Левицкого. Но цену этому разрезу мы хорошо знаем, хотя бы из того факта, что сценарий «Василина» писал националист-двурушник М. Яловой.

Насквозь пропитана национализмом такая фильма, как «Жемчужина Семирамиды» режиссера Стабового, поставленная под непосредственным руководством ученого консультанта из фашистского СВУ проф. Слабченко, о чем и уведомляется зритель в начале фильмы. На первый

304. Журнал «Кіно» № 3, 1929 г.

взгляд эта фильма может показаться пробой оригинального жанра кинопародии, насыщенной юмором и иронией. Но все эти потуги на иронию и юмор в конце-концов сводятся к тому, чтобы высмеять в фильме турок, русских греков, но только не запорожцев. Последние в противовес всем трусам и негодяям показаны как основоположники города Одессы, как единственно хорошее войско, которое, охраняя честь казака, может разрушить все, даже крепости на своем пути. Если в показе турок, русских и других национальностей авторы стремятся как можно больше высмеять поступки персонажей, то в показе запорожцев господствует безоглядная идеализация и романтизация образов.

Героями сказочного легендарного эпоса, далекими от живой действительности, далекими от социальной борьбы, выглядят и гайдамаки в фильме «Злыва» режиссера Кавалеридзе.

Режиссер на том этапе своего творческого становления еще не оттолкнулся от националистической схемы, и в результате «украинский народ» в фильме «Злыва» борется против польского панства.

Элементы идеализации исторического прошлого, романтизации истории Украины обнаруживаются и в «Звенигоре» О. Довженко. Не случайно формалистическо-националистическая критика хотела сделать эту фильму своим знаменем, «глубоко национальной фильмой». Самую слабую сторону Довженко, его любование историческим материалом, его пассивное созерцание, вместо революционной марксистской трактовки, — формально националистическая критика использовала для пропаганды оппортунистически вегетарианских установок ко всему старому. Вот образец такого утверждения:

«Не все старое, что умирает, пролетариат ненавидит. Кое-что он просто жалеет. Старое неумело да и просто не могло привести к смерти борца и бойца… Пускай же оно тихо умирает, не надеясь на наши рыдания, но и не ожидая с нашей стороны поругания» (М. Бажан).

Если ко всему этому прибавить целую группу законсервированных фильм или таких, которые имели большое количество идеологических срывов, то совершенно ясным станет насколько была притуплена классовая бдительность на фронте украинской кинематографии. Критика в целом не смогла скрыть националистически-петлюровских махинаций, не сумела сигнализировать об идейной опасности.

Указание т. Постышева о том, что «притупление большевистской бдительности есть самая тяжелая своими последствиями вина партийных организаций Украины», непосредственно касается всего фронта национального культурного строительства, и в том числе фронта кинематографии, который не менее засорен классово враждебными элементами. Они проползли не только в режиссерский и актерский, состав наших кинофабрик. Они завоевали даже руководящие идеологические посты, с которых можно было давать «соответственные» теоретические установки.

Теория и практика журнала «Кино» показательнейшим образом подтверждают то что националистические элементы достаточно хорошо умели использовать и нашу прессу в своих целях. Тут безоглядно пропагандировались националистические «хвильовистские»[305] лозунги ориентации на Запад, тут повторялась клевета об упадке искусства в советской России, в частности

305. *Микола Хвильовий (справжнє ім'я Микола Григорович Фітільов)* (1893–1933) — український поет, прозаїк, публіцист. один з основоположників пореволюційної української прози. На початку 1921 — почав друкуватися в газ. і журн., в альман. «Штабель», «На сполох». Активно заявив про себе, як один із організаторів літературно-художнього життя, член-засновник багатьох тогочасних літ. орг.: «Гарт» (1923), ВАПЛІТЕ (1924), ВУСПП (1927), «Пролітфронт» (1930). У 1920-ті — повністю підтримував і впроваджував у життя політику «українізації», виступав проти русифікаційного і «просвітянського» векторів розвитку української культури. У січні 1928 — у листі до газ. «Комуніст» вимушено засудив своє гасло «Геть від Москви!». Продовжував втілювати попередню ідеологічну орієнтацію ВАПЛІТЕ у створених ним журн. «Літературний ярмарок» (1928–1930) та «Пролітфронт» (1930–1931). Після закриття обох журн. пробував писати, дотримуючись «партійної лінії», однак був майже цілком ізольований від літ. життя радянським режимом. В атмосфері шаленого цькування, можливо, передчуваючи наближення тотального терору, 13.05.1933 — покінчив життя самогубством. — *Прим. упор.*

киноискусства. Они фактически прибрали к своим рукам дело кинокритики, маскируя свои шовинистские клыки в тогу «чистого», «формального» анализа.

Эти же буржуазные националисты стояли «на страже» такой идеологической продукции, как «Тарас Трясыло», «За монастырской стеной», «Василина». Всякие попытки критически подойти к этому нацдемовскому хламу объявляли… руссотяпством. Такими угрозами по адресу московской газеты «Кино» и обвинением в руссотяпстве ответил журнал «Кино» на вполне справедливую критику московской газеты.

Советская кинематография, в том числе и кинематография украинская, имеет значительные достижения. Против этого не могут возразить даже наши враги.

Это потому, что только лишь в условиях диктатуры пролетариата, только в условиях создания бесклассового, социалистического общества искусство вообще, и в частности искусство кино, имеет неограниченные возможности могучего роста и развития.

Но не нужно забывать и того, что кинематография как самое массовое из искусств, как одно из могучих орудий идеологического влияния может быть только классовым искусством. Это хорошо учли враждебные элементы, которые расставили свои силы и на участке кинематографии. Известно же, что именно на этом участке проявили свои «таланты» разные фашистские пройдохи, вроде Тютюнника[306], Христового, Ялового, Черняка и подобным им.

Они так же, как «ученые» консультанты типа фашистов Ефремова, Слабченко и других (каждый по мере своих сил и возможностей), руководили, консультировали, редактировали и творили сценарии. Националистическим ядом они стремились разложить творческий коллектив советской кинематографии. На службу этим контрреволюционным целям была поставлена их практика и теория.

Тов. Попов М.М., выступая на ноябрьском пленуме ЦК и ЦКК КП(б)У, привел интересный документ, который свидетельствует о методах и формах вредительства националистической контрреволюции, в частности о методах вредительства на фронте национально-культурного строительства.

Националисты фальсифицировали классическую сталинскую формулу о культуре, национальной по форме и социалистической по содержанию. В практической работе националисты перевернули ее для того, чтобы создавать буржуазную националистическую по содержанию культуру, прикрываясь «социалистической формою».

Националистическая агентура в кино развивала теорию о том, что «кинематография есть художественная индустрия и как таковая вырастает на основе конкретной национальной культуры» (Е. Черняк).

Этот же Черняк в своих статьях о кино, восхваляя националистические фильмы типа «Тарас Трясило», «Василина», рекомендуя по этим фильмам «изучать старую Украину», дискредитируя настоящие революционные фильмы, которые, конечно, были не по вкусу националистам. Этот самый Черняк, одновременно развивал теорию отрыва украинского советского кино от братской русской кинематографии, борясь за «национальную культуру», то есть культуру буржуазную[307].

---

306. *Тютюнник Юрій (Юрко) Йосипович* (1891–1930) — український військовий діяч, генерал-хорунжий армії УНР. З серпня 1914 — брав участь у Першій світовій війні спершу в чині унтер-офіцера, згодом офіцера. 5 жовтня 1920 — підвищений до генеральського звання. 16 лютого 1921 — обраний членом Вищої військової ради УНР. 23 жовтня 1921 — вступив до командування Повстанською армією. Операція, проведена у листопаді 1921, закінчилася трагічно. Після поразки походу з невеликим загоном пробився до Польщі. 22 грудня 1921 — повернення в Україну. Працював у ВУФКУ сценаристом (сценарій фільму «Звенигора», спільно з М. Йогансеном і О. Довженком). У ф. «ПКП» зіграв самого себе. 12.02.1929 — був заарешован. 03.12.1929 —засуджений до розстрілу. 20.10.1930 — розстріляний. — *Прим. упор.*

307. См. его статью в «Критике» № 5 за 1929 г.

К отрыву от братской русской кинематографии толкали творческих работников и националистические критики типа В. Хмурого.

Расхваливая японскую буржуазную кинематографию за «оригинальность»,

В. Хмурый бросает такие камешки в сторону советской украинской кинематографии:

«Счастливые японцы… Они имеют свою кинематографическую культуру, высокую и оригинальную. Своего киноактера. Японцы не ездят, за умом на Запад. Имеют достаточно своего, чтобы не делать киноинсценировок из драм Островского. Это мы так небогаты кинематографией, что должны заниматься инсценировками на Одесской фабрике и показывать самодурство псковских мясников. Долго еще у нас не будет украинской кинематографии»[308].

Эти высказывания достаточно ясно вскрывают классовый идеал идеологов фашистского, азиатского возрождения, по мысли которых японец — «человек с волею крепче стали», человек страны, «где нет страха индивидуальной смерти»[309].

Эти высказывания также ясно вскрывают националистическую суть его (В. Хмурого) «сарказма» и той зоологической ненависти к самому факту использования сочинений какого бы то ни было русского классика в кино. «Дальше от русской культуры!» — кричит В. Хмурый.

Безмерность нахальства и разнузданности этого «теоретика» национализма в искусстве показывает такая его выходка.

«Должен напомнить вам тут, что крылатое «пролетарское содержание и национальная форма в искусстве» есть миф и плод того ума, который бросается между интернациональной природой пролетариата и национальными изменениями психики, культуры и фольклора»[310].

Теперь понятно, о какой украинской кинематографии заботится Хмурый, ссылаясь на примеры искусства фашистской Японии.

Интернациональное пролетарское содержание нашего искусства для наглого националиста только лишь «миф».

Вот как националисты использовали издательство «РУХ», во главе которого стоял контрреволюционер Березинский, использовали для пропаганды своих установок, для того, чтобы соответствующим образом влиять на практику советского искусства.

Но карта националистов бита.

Ноябрьский пленум ЦК и ЦКК КП(б)У, констатируя величайшие достижения в деле ликвидации прорыва, по линии сельского хозяйства советской Украины, а также констатируя факты разгрома контрреволюционного национализма и националистического уклона, подчеркнул также значительный рост новой, социалистической культуры. «Колиивщина» — новая работа режиссера Кавалеридзе как большевистская историческая фильма является сокрушающим ударом по национал-фашистам и их союзникам — национал-уклонистам.

«Колиивщина», являясь глубоко интернациональным произведением, являясь примером марксистского освещения исторических событий в разрезе классовой борьбы, дает поражающий удар фальсификаторам разных мастей, которые прикрывают под тогою академического объективизма свою кулацко-петлюровскую пасть.

Заслуга режиссера Кавалеридзе заключается в том, что он, освещая исторические события 1767–1768 года, выводя на экране исторические фигуры, дает образы в их действительных реальных классовых интересах, в их реальном содержании.

«Как в личной жизни мы разделяем, — пишет Карл Маркс, — то, что умеет и говорит о себе человек, и то, чем он действительно есть, что он делает, и даже в большей степени

308. В. Хмурый. «Заметки о театре, кино и пространственном искусстве, стр. 123, изд. «РУХ».

309. Там же.

310. В. Хмурый «Заметки о театре, кино и пространственном искусстве», стр. 7, изд. «РУХ»

в исторической борьбе мы должны отличать фразы и продукты воображения от их действительного организма, от их действительных интересов, их фантазии от реального содержания» (К. Маркс. «18 брюмера Луи-Бонапарта»).

Буржуазная историография, все эти национал-фашистские ученые типа Грушевского, Яворского, Гермайзе и т. д., «перекрашивали исторические революционные крестьянские движения в цвет «национального освобождения», «национальной революции», идеализируя буржуазно-кулаческих вождей и выдавая их за «народных», национальных героев. Так была фальсифицирована история, так было освещено известное восстание крепостных 1767–1768 года против феодала, пана, против угнетателей. Выдавая Колиивщину за национальное движение, а буржуазных вождей за национальных вождей, буржуазная «наука» становилась тем самым на путь бесстыдной подтасовки фактов. Эта «наука» замалчивала то, что за колиивское восстание рядом с украинцами расплачивались своей жизнью также и русские, и поляки, и евреи. Все как участники революционного восстания.

Буржуазная историография замалчивала также и то, что колиивщина своим революционным острием была направлена против панства польского, украинского, против русского самодержавия. Недаром же эти реакционные силы так трогательно объединились общим фронтом против «колиив».

«Колиивщина» т. Кавалеридзе срывает все и всякие маски с феодально-крепостнической исторической действительности. Огромная заслуга автора фильмы состоит в том, что Кавалеридзе показывает зрителю и польского магната и украинского пана кулака, представителя казацких старшин в их действительной реальной сути, без грима и лакировки.

Стоит припомнить то, что контрреволюционные националистические элементы стремились сделать из «Колиивщины» националистически-буржуазное произведение. Все они в один голо» кричали о «недиалектичности сценария, которая приводит к абсолютному развенчиванию вождей движения» (Речицкий).

Контрреволюционеру Речицкому, видите ли, не по вкусу развенчивание реакционной роли буржуазно-кулаческих вождей Ганты и록Зализняка. На поводу у этих националистов шел также и покойный Скрыпник, который утверждал, что «можно было дать иную характеристику Зализняку». Отсюда и было националистическое требование Герчака как председателя киносекции реперткома Наркомпроса «не ставить Гонту во враждебный лагерь». И если националистам не удалось направить «Колиивщину» по пути «Тараса Трясило», то это объясняется главным образом тем, что фильма закончена после исторического решения ЦК КП(б)У от 24.I.33 года, после известного выступления Постышева на июньском пленуме ЦК КП(б)У.

Национализм в кинематографии разгромлен, но окончательно еще не добит. Об активизации националистов на этом ответственном участке фронта искусства в связи с заострением классовой борьбы говорят факты, указанные уже в нашей прессе.

Огонь по национализму нужно усилить. К этому обязывает нас историческое решение ноябрьского пленума ЦК и ЦКК КП(б)У, определившее местный украинский национализм как главную опасность на современном этапе в условиях УССР.

Итак, беспощадный огонь по национализму в кино!

Советское кино. 1934. № 3. Март. С. 3–19.

А. Роміцин[311]

РОЗВИТОК ОБРАЗУ НОВОЇ ЛЮДИНИ В РАДЯНСЬКОМУ КІНО-МИСТЕЦТВІ

Відповідаючи на вимоги сучасності, художники радянського кіномистецтва неодноразово намагалися створити і створювали, образ позитивних людей нашої епохи. Можна назвати десятки художніх фільмів, що в них головними персонажами виступають ударники. Тема перероблення людини, докорінної зміни його свідомості і далі стоїть у центрі уваги художників. Це цілком природньо тому, що всебічний показ саме нової людини є найвдячніше завдання мистецтва.

Задовольнятися уже створеними на цю тему творами не можна тому, що дійсність в найкоротший час дає матеріал, який своїм значенням перевищує узагальнений зміст найзначніших художніх фільмів. Таким чином дійсність відтворена нами в мистецтві не стає для нас ближчою, ніж вона є насправді, й тому мистецький твір втрачає здатність викликати інтерес до зображуваного предмету. Оскільки кіномистецтво намагається виявити зміст нових суспільних відносин, остільки майстрі кінематографії мусять стати активно-дійовими людьми. Практична діяльність дозволяє їм краще і швидше підмітити безперервні зміни і тим самим має новий матеріал для художньої творчості.

Значність повсякденного життя, що ми його спостерігаємо, стає особливо очевидною, коли під її впливом люди, так би мовити, звільняються від старої і дістають нову природу. Свідома організація системи трудового виховання призводить до нечуваних наслідків. Протягом декількох літ злочинці-рецидивісти своєю свідомістю стають громадянами не лише в юридичному розумінні. Двусторонній вплив людини і дійсності викликає розквіт справжньої людської особи, що було неможливо за фетишізації приватної власності. Поняття про нову людину перестало здаватися лише абстракцією тому, що реальне життя вже містить у собі багато елементів, які є ознаками нової свідомості й почуття.

Не важко зрозуміти, що образ нової людини зазнав і далі зазнає цілком закономірної еволюції. Інакше й бути не може. Зміна психологичного обличчя людини в позитивний бік і способів художнього відтворення цього свідчить лише про прогресивність розвитку мистецтва. Воно, отже, володів такими потенціальними силами, які дозволяють протягом часу правильніше, в порівнянні з минулим, показувати в системі образів пізнаний світ.

Радянська кінематографія мав декілька фільмів, поставлених в різні часи, що на їх прикладі не важко прослідкувати поступовий розвиток образу нової людини, поглиблення його громадської та індивідуальної характеристики.

Фільми, в яких уперше гостро ставиться питання про позитив» ний вплив революційних і післяреволюційних подій на свідомість радянської людини, набагато відрізняються від фільмів,

311. *Роміцин Андрій Артамонович* (1909–1990) — український кінознавець. Канд. мист. (1949). У 1934 — закінчив аспірантуру Держ. акад. мистецтвознавства в Ленінграді. Був ст. науковим співробітником ВДІКу, ред. і нач. сцен. від. Одеської к/ст, гол. ред. Київської ст. науково-популярних ф. З 1948 — працював в Ін-ті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН України, завідував відділом кінознавства (1962–1972). Друкувався з 1932 р. — *Прим. упор.*

поставлених на аналогічні теми, але які з'явилися пізніше. Мова йде не про відмінність індивідуальних художніх методів, а про загальний процес еволюційної видозміни уявлення про нову людину (очевидно, звичайно, що індивідуальний метод художників цим аж ніяк не ігнорується, але в плані, що нас зараз цікавить, займав другорядне місце). При чому, треба відмітити, що цінність і види окремих художніх напрямків виявилися з великою силою саме тоді, коли логіка розвитку поставила художників кіномистецтва перед необхідністю показу окремої людини. Найоб'вктивнішим критерієм художності стала громадська людина в індивідуальному виявленні, і тому раніше впливові майстрі, які конструювали поняття про революцію й маси, тепер безсилі щонебудь створити в нових обставинах.

Боротьба за встановлення нового ладу покликала до громадського життя величезні маси раніше пасивних людей. Це обумовило загальний характер трактування людини революційної дії в ранніх фільмах. «Кінець Санкт-Петербурга» Пудовкіна, можна розглядати як перший крупний фільм, в якому дуже повно для того часу, виявлено людину в її відношенні до нового революційного суспільства.

В картині «Кінець Санкт-Петербурга» два протилежних своїм класовим спрямованням світа взято в момент їхнього скрайнього антагонізму. Відповідно до цього персонажі розподілені на два табори, без індивідуальної диференціації всередині єдиної класової групи. Наслідок боротьби не залежав від участі окремого індивіда, але грунтувався цілком на силі маси. Індивід брався остільки, оскільки його поява завжди сприяла чіткішому уявленню спрямовання розгортуваних подій їх конечного результату. Отже, окремий персонаж виконував просту функціональну роль.

Проте, участь у революції не могла не відбитися на свідомості людини. Навіть звичайний факт приходу селянського хлопця до міста і наступне, після цього, «прийняття» ним революції пояснюється не інстинктивним передчуттям того, на чийому боці правда, а класово тверезою оцінкою подій. Новий тип людини, — якщо доречний такий вираз, — позначається в фільмі «Кінець Санкт-Петербурга» в тому, що селянський консерватизм думки, обмеженість інтересу хлопця, що приїхав а села, витискається усвідомленнях революційного обов'язку.

Правда, цей процес у фільмі не показано, він начеб-то витиснутий і захований позаду подій, в яких головну роль одведено масам, але розвиток свідомості хлопця все ж не залишається непоміченим. Селянський хлопець вперше стає перед нами, так би мовити, з цілком незайманою свідомістю. За певних обставин він здатний зрадити своїх земляків, — таких же як він селян, — що прийшли до міста на заробітки. Стремління забезпечити особистий добробут, не залишає місця для громадських цілей. Але дальші події закономірно приводять його до лав тих, хто рушницею захищає революцію.

В «Кінці Санкт-Петербурга» цікаве загальне розуміння образу радянської людини, тобто такої людини, в свідомості якої відбувся злам і дальший позитивний розвиток її стає для всіх очевидний. Власне, ввесь прогрес хлопця виявився в тому, що він від «ідіотизму» селянського життя прийшов до усвідомлення примусової зміни суспільного ладу, був консерватором, став революціонером. Активно, він виступив під кінець, а до цього пасивно йшов за подіями, не розуміючи ні їх справжнього характеру, ні свого в них місця. Справжні риси нової людини можна було знайти в ньому після того, коли він став на бік революції.

Показуючи свого символічно-узагальненого селянського хлопця, Пудовкін напевно підсвідомо установив для нього обмежений «маштаб». Загальний характер образу, його зміст і «маштаби» найменше могли залежати від індивідуального підходу художника. Режисер виявляв особливості свого розуміння вибраної теми в методі її художнього виявлення, але був не в силі замінити всю радянську кінематографію і подолати за неї історичну обмеженість свого часу.

Пудовкін міг зробити так, щоб безіменний селянський хлопець втілював у собі сотні інших селянських хлопців, що прожили таке ж життя до того, як прийти до революції, але він не міг водночас показати цього хлопця ударником Дяіпробуду. Різність в часі визначає і відмінність показу поведінки і свідомості самих людей.

Не лише в одному «Кінці Санкт-Петербурга» елеменги нової свідомості людини обмежені визнанням революції. Є інші фільми, пізніші за фільми Пудовкіна, в яких так само, на початку пасивна людина, під кінець виступає в ролі свідомого учасника трудового процесу. В цьому плані найбільший інтерес становить «Обломок імперії» Ермлера і «Златые горы» Юткевича.

Втрата пам'яті Філімонова — дотепний засіб, що дозволив авторові виразніше виділити зроблене пролетаріатом щодо промислового будівництва. Новизна гостро сприймана, визначила бажання Філімонова, дошукатися причин, незрозумілих для нього явищ.

Так само, як і в «Кінці Санкт-Петербурга», — в фільмі «Обломок імперії» нова людина ще зв'язана з старим світом. Подібно до селянського хлопця Пудовкіна, Філімонов Ермлера в своєму розвитку виростає лише до «прийняття» революції. Філімонов більше споглядає, ніж активно перетворює. Свої вчинки під кінець він сам усвідомив, але його дальша еволюція залишається в межах передбачення. Він у більшості випадків протиставлений спостережуваним подіям, які проходять близько від нього і в яких він не бере майже жодної участі.

Оскільки Філімонов активний лише в своєму спогляданні, остільки він не викликає великої уваги як персонаж, як новий людський характер, що розвивається. Головний інтерес зосереджено на самому контрасті; з одного боку — успішна робота в справі соціалістичного перетворення суспільства, з другого — сприйняття цієї перетворювальної роботи людиною, що прожила роки революції в несвідомому стані. Філімонов ходить по місту і дивується, побачивши, наприклад, великий будинок Проглядаючи цей епізод, ми не маємо за мету дізнатися, в якому стані перебуває в даний момент Філімонов, а разом з усіма глядачами констатуємо, що най звичайнісінькі на наш погляд, речі, виявляється здатні вразити уяву кожної свіжої людини. Тобто, змисл твору випливав із протиставлення старої людини новій дійсності.

Велика подібність хлопця із фільму «Кінець Санкт-Петербурга» і Філімонова з «Обломка імперії», яка полягає в їхньому пасивному поступуванню за подіями, не усуває, проте, наявної між ними ріжниці. Селянський хлопець у Пудовкіна — символ темної селянської групи, і тому в кожному його вчинкові почувається символічний вияв представлюваної ним соціальної сили. Логіка історичного розвитку ставить цю суспільну групу у відмінне відношення до революції, і поведінка хлопця ніби наочно ілюструє чинність об'єктивного суспільного закону. Тому хлопець не має індивідуальності як окрема особа, але явлйе собою узагальнену соціальну індивідуальність частини селянства. По природі своїй він — апсихологічний.

Філімонов не перетворений на такий символ, і дякуючи цьому, він не розчинився в навколишніх подіях. Змінивши під їхнім впливом свої погляди, він став здатним виконувати такі індивідуальні акти, в яких рішуче стверджувалося панівність нових поглядів. Наприклад, зустріч із дружиною, яка, виявилося, заміжня за іншим, з очевидністю викрила, що «Обломок імперії» своїм світоглядом стоїть значно вище сучасної йому пересічності. Філімонов за короткий час перетворився на людину здатну свідомо застосовувати свою духовну і фізичну енергії. Порівняно з селянським хлопцем Пудовкіна, він уже прогресивніша людина тому, що в деяких випадках виявив не лише приязнь до революції, але й здатність чинити відповідно до вимог революції. Залишився тільки один крок до активного вреалізування завдань соціалістичної перебудови суспільства, який (крок) був зроблений іншими персонажами в картинах інших майстрів, зокрема, в фільмі «Златые горы» С. Юткевича.

Центральний персонаж фільму «Златые горы» — селянин Петро, за прикладом персонажів двох згаданих фільмів являв собою обмеженого дрібного власника з єдиною думкою — заробити на коня і повернутися в село. Потрібно було відчути на собі ввесь тягар тонко організованої експлуатації, раніше, ніж він у вирішальні дні 1917 року став на бік пролетаріату. Хоча головний зміст фільму полягає в показі обставин, що спричинили прихід Петра на завод і його роботи на заводі в передреволюційний час, роботи, яка не могла не привести його до революції, все ж остання частина фільму містить цілком достатню характеристику Петра — не колишнього Петра, що думає лише Про своє хазяйство, а Петра — пролетаря, що протягом двох діб без перерви працює біля ремонту бронепотяга. Петро не обмежився одним «прийняттям» революції, а пішов значно далі, активно захищаючи право на перетворення дійсності в інтересах колективу.

Саме ця виразно виявлена енергійна цілеспрямованість Петра як образу позитивної людини — особливо підкреслила невідомі раніше інтелектуальні і психічні властивості нової людини. Виявилося, що не розтоплюючи людини в подіях (як у фільмі «Кінець Санкт-Петербурга»), не протиставляючи його дійсності, як у картині «Обломок імперії», можна з більшою силою розкрити поступово формовані елементи нової свідомості і їх реальне виявлення. Після того, як людина зрозуміла зміст подій, в яких їй під впливом тих чи тих суспільних причин довелося брати участь, вона придбала можливість свідомо впливати на їх наслідки. Людина перестала виявляти якусь неусвідомлену, сліпо діючу соціальну силу і тому скерувала свою енергію на під по рядкування стихійних процесів твердій організуючій волі.

Не слід думати, ніби сказане стосується лише до впливу на природу. Доти, доки існують класи, властивості нової людини будуть все з більшою ясністю виступати в постійно змінюваних умовах класової боротьби. Активне подолання найрізноманітніших перешкод, вимагає високої свідомості, великих знань, незламної волі і дисципліни. Петро в «Златых горах» саме тому є досконалішим і складним персонажем в порівнянні з селянським парубком чи Філімоновим, що заховує в собі дуже багато з цих цінностей, й тому значно ближче підходить до наших уявлень про нову людину, тобто, до тих уявлень, які виникають на грунті пізнання фактів нашого життя. В Петрові (в останній частині фільма) в розвиненій формі виступають ті елементи нової свідомості, які в зародковому стані були вже в селянського парубка, і в більшій мірі у Філімонова.

Не можна, звичайно, в даному разі цілком ігнорувати низку дуже істотних моментів, насамперед відмінність творчих методів майстрів, що позначилося на способі подачі образів і що визначило їхню змістову глибину. Розглядаючи розвиток образу нової людини в історичному плані, ми, природно, в праві абстрагуватися від індивідуальної манери художника, оскільки вона не дає матеріалу для з'ясування загальної лінії розвитку.

Але при цьому не завадить відзначити, що той художній напрямок нашої кінематографії, представники якого засобами кіномистецтва намагалися створювати поняття про щонебудь, а не образи, при сутичках з нашою теперішньою дійсністю виявили цілковиту непридатність свого творчого методу. Це сталося тому, що суспільна людина, як конкретна дійова особа, — в «інтелектуальному» кіні була рівноцінна речі і не з'являлася головним об'єктом художньої творчості. «Інтелектуальний» метод не дозволив би Пудовкіну в фільмі «Кінець Санкт-Петербурга» зосередитися на всебічному показі психології селянського парубка саме як окремо взятої індивідуальності, хоч би він таку спробу і зробив. Не диференціюючи маси, надавши в цій масі окремій людині роль простого кількісного знаку, «інтелектуалісти» тим самим усувають можливість показу людини, що розвивається і зростання її свідомості. Якби підтверджуючи непридатність методу «інтелектуалістів», — за останні роки провідне становище нашої кінематографії посіли майстрі, які ніколи не переставали вважати суспільну людину головним об'єктом мистецтва.

Три персонажі, про яких ми говорили досі, на початку виступили перед нами в однаковій якості: вони були консервативні своїми переконаннями. В міру свого розвитку, вони звільнялися від старих поглядів і кінець-кінцем, ставали свідомими захисниками революції. Відмінність між ними заховано в степені їхньої активності. Петро із «Златых гор» найбільше прогресивний із усіх трьох персонажів тому, що найчіткіше усвідомлює свій обов'язок пролетаря і найенергійніше розвиває перетворювальну діяльність. Причина їхнього руху перебувала в протиріччі між новими умовами, на яких вони примушені, були діяти, і їх свідомістю, що склалася під впливом консервативних форм життя. В міру витиснення елементів старої свідомості, це протиріччя втрачало свою силу, але не зникало цілком, а лише виявлялося у відмінній формі, яку правильно підмітили автори інших фільмів. Образ нової людини розвивався далі, виявляючи свої нові сторони в подоланні інших перешкод.

Трохи раніше від «Златых гор» Юткевича, з'явився фільм Трауберга і Козінцева «Одна». Вчителька Кузьміна — головний персонаж фільму — цілком новий образ в порівнянні з хлопцем Філімоновим, та з навіть з Петром. Ця новизна полягає в тому, що Кузьміна як тип, становить людину, що виросла і сформувалася в радянських умовах. З перших кадрів стає ясно, що по своїй свідомості, вона, наприклад, позбулася початкового консерватизму Петра і має в основі свого розвитку якісь інші причини. Видима історія Петра почалася задовго перед революцією, коли він за своїм економічним становищем і поглядами, був дрібним власником, і кінчилась, коли він став свідомим ворогом будьякої (приватної) власності.

Вихідний пункт його розвитку і наслідки розвитку, наочні саме в силу свого виняткового контрасту. Початок видимої історії Кузьміної належить до післяреволюційного часу, отже мотиви її розвитку повинні на багато відрізнятися від мотивів Петра і інших персонажів.

Проте, не зважаючи на всю ріжницю між ними, Кузьміна не вільна від елементів старої свідомості. Більше того, саме тому, що ці елементи ще міцні і не подолані остаточно, саме тому вона повинна була пережити велику внутрішню боротьбу, в позитивному наслідку якої не можна було сумніватися. Прагнення до особистого щастя в Кузьміної, несподівано натрапило на перешкоду усвідомлення громадського обов'язку. Будучи радянською людиною, вона все ж примушена була вибирати між особистим інтересом і загальним. Наявність такого конфлікту можлива в тому разі, якщо в свідомості людини збереглися ще старі уявлення, навіяні забобонами вчорашнього світу.

В порівнянні з розглянутими фільмами, в картині «Одна» дано глибше заглиблення в психологію саме сучасної людини. Це виявляється в тому, що образ Кузьміної не прямолінійний. У відомих вам персонажів Пудовкіна, Ермлера, Юткевіча, схема розвитку була надзвичайно проста: від дрібно-буржуазної обмеженості вони переходили до розуміння класових інтересів трудящих. Конечний результат їхнього розвитку усував навіть слабкі натяки на те протиріччя, яке надав їм рух. Загальний процес розвитку розпадався на дві частини, що виключали одна одну.

Образ Кузьміної з самого початку позитивний. Це аж ніяк не означає, що вона ідеальна людина сучасності. Зміст образу новий, тому, що в нових, глибоко змінених обставинах, в позитивної людини знайдено такі елементи свідомості, які відстали від дійсності і в силу своєї відсталості вступили з нею в конфлікт. Конфлікт виник в наслідок сутички особистої зацікавленості з суспільними вимогами, задоволення яких було зв'язано а порушенням особистих передбачень і планів. Цей конфлікт на короткий час загострив відношення людини до колективу в такій мірі, що примусив її розрахувати маштаби свого суб'єктивного інтересу з супротивною громадською цілеспрямованістю.

Але таке протиставлення не могло тривати довго: в кінцевому наслідку воно загострило почуття залежності окремої особи від соціального оточення, отже, прискорило зигальний процес «формування» нової свідомості. Відчувши, що її бажання особистого щастя — дрібниця в порівнянні з загальними цілями, Кузьміна кладе край своїм хитанням. Зроблений нею вибір руйнує її старе уявлення про хороше життя, але події, що розгорнулися згодом, дають їй вищу насолоду. Усвідомлюючи суспільну значність своїх вчинків, Кузьміна тим самим найшла в цьому виправдання свого існування.

Образ вчительки Кузьміної складніший, ніж образ селянина Петра в «Златых горах». Петро дуже раціоналістичний, і через те — прямолінійний. Кузьміна позбавлена раціоналізму її розвиток відбувається, звичайно, в одному напрямі, але вій завжди супроводиться великими змінами її психології. Значення подій вимірюється тим, наскільки великий їх вплив на Кузьміну. Вони займають во відношенню до неї другорядне становище.

Це не слід розуміти в тому сенсі, що психологія індивіда починав займатіусамодостатнє значення і що, в наслідок цього, зображуваний індивід втрачає суспільний зміст. Навпаки, коли яканебудь подія певним способом відбивається на свідомості і психології Кузьміної, визначаючи тим самим її дальшу поведінку, коли, отже, оточення примушує її розум працювати в певному напрямку, тоді ми в індивідуальних діях Кузьміної бачимо прояв певної соціальної сили. Тому, виявлювана в образі взагалі яканебудь окрема ділянка суспільно-класових відношень, стає для нас безпосередньо близькою.

Коли спробувати опреділити, що в образі Кузьміної розвиває дальше художнє виявлення якості нової людини, то в першу чергу слід вказати на протиріччя в свідомості позитивної уже людини. В попередніх фільмах основні персонажі були на початку далеко не позитивні; позитивними вони ставали лише в кінці свого розвитку, Кузьміна прогресивна тим, що продовжила лінію дальшого розвитку якостей нової людини уже в нових, значно змінених обставинах. Далі ми побачимо в яких фільмах ця тенденція дістала найудалішого розв'язання.

Тут слід відзначити деякі особливості фільму «Одна», які мають аж ніяк не позитивний характер. До того ж це дозволяє нам з більшою ясністю підкреслити досягнення пізніших фільмів.

Говорячи про внутрішній конфлікт Кузьміної, для якого основою виникнення стала невідповідність її особистих прагнень з громадськими завданнями, ми ввесь час абстрагувалися від даного випадку, намагаючись уяснити принципову сторону питання. Вона полягала не в сюжетному положенні фільма «Одна», а в тому, наскільки доречний конфлікт взагалі, як мотив розвитку образу нової людини. Очевидно, звичайно, що виявлюване в конфлікті гостре усвідомлення персонажем внутрішніх суперечностей протягом довгого часу буде становити серйозну основу для розгортання всіляких драматичних колізій.

Але законність такого конфлікту зовсім не означає, що в нашому мистецтві можуть, так би мовити, «бути наявні» перші-ліпші конфлікти взагалі В цьому розумінні фільм «Одна» може бути наведерий як далеко не позитивний приклад.

Кузьміна переживає хвилини вагання, підчас якого борються два, знайомі нам бажання. Кінець-кінцем, перемагав почуття обов'язку і вона їде на Алтай. Во ім'я громадських інтересів Кузьміна, як пуританка, чинить аскетичний подвиг, відмовляючись від щасливого особистого життя. Фальшивість конфлікту захована саме в цьому пункті.

Абсолютний антагоніам особистого і громадського характерний в наш час для буржуазного суспільства, і там він може стати справді причиною великої людської трагедії. Радянська дійсність надає максимум умов, при яких особисті інтереси трудящих все більше і більше відповідають загальному прагненню побудувати новий світ. Отже, болісне антагоністичне протиставлення

прагнень окремої трудової людини прагненням усіх трудящих, своїм замислом означає грубе викривлення об'єктивного стану речей. Такий конфлікт природою своєю суб'єктивний, отже, не відображає істини. Він може мати місце як винятковий момент, але в такому разі не може розглядатися як матеріал для художнього показу і узагальнень. Справжні протиріччя заховані в іншій ділянці. Автори фільму «Одна» їх не розкрили.

Але те чого не подужали Трауберг з Козінцевим, зробили інші режисери в картинах, що з'явилися пізніше фільму «Одна». Поглиблення характеристики нової людини пожувалося вперед, та й не могло не посуватися, не зважаючи на вади окремих майстрів, тому, що розвивалося все радянське мистецтво в цілому.

«Діла і люди» Мачерета, наприклад, є такий твір кіномистецтва, в якому є правильне розуміння питання про протиріччя і зростання справжньої нової людини. Ударник Захаров також переживає великий внутрішній конфлікт, але цей конфлікт обумовлений причинами, протилежними своїм змістом тим причинам, які викликали конфлікт у Кузьміної. Захаров є тип людини, висунутої епохою першої п'ятирічки. Він гостро відчуває напруження зусиль будівництва соціалізму і зв'язаний а цим розмахом індустріалізації, а водночас на власному досвіді переконується, що технічна відсталість, недосконаліість методів роботи недозволяють в повному обсязі задоволити вимоги будівної програми.

Робота американського спеціаліста, що успішно виконує високі завдання, лише підкреслює відставання Захарова та його бригади і таким чином, посилює гостроту конфлікту. Ясне усвідомлення цього моменту Захаровим і його посилена робота над вишуканням засобів, що сприяли б підвищенню трудової продукційності, характеризують дуже важливі моменти, а саме, що в коло кревних інтересів людини увійшли такі широкі сторони громадськогр життя, які в недалекому минулому жили лише в уяві невеликої кількості людей.

Захаров стає вільною, найбільш громадською і щасливою в буквальному розумінні, особою, в міру зросту своїх здатностей виконувати перші-ліпші громадські завдання тоді, як Кузьміна ці громадські завдання виконала за рахунок цілковитого знищення того, що складало її, так зване, особисте життя. В цьому є, на наш погляд, принципова відміна внутрішнього притиріччя Кузьміної і Захарова.

Ми свідомо залишаємо на боці питання про те, наскільки вдало з погляду художньої повноти зреалізовано творчий задум авторів, розглядуваних фільмів взагалі, і авторів фільму «Діла і люди», зокрема.

Для нас важливо прослідкувати в ретроспективному плані, як змінювався зміст тих образів, що своїм характером являли пози тивних людей сучасності. Цілком очевидно, що, оскільки формування нової свідомості в дійсності відбувається не раптово, а поступово, оскільки відображення цього моменту в створенні образу нової людини становить процес, відносне завершення якого, відбудеться не відразу.

Передбачити наявність якогось сталого ідеалу, — значить іти за метафізичною істиною. Реальне життя в міру свого розвитку, безперервно розкриває все нові й нові сторони, практичне знайомство з якими, і їх взаємовплив руйнують будьякий консерватизм думки і методу.

Те, що було в основі конфлікту Захарова, в трохи іншій формі, повторилося згодом у фільмі «Іван», коли його авторові, Довженкові, треба було знайти мотивування руху його головного персонажу — молодого селянського парубка — Івана. Між Захаровим та Іваном нема принципової ріжниці тому, що обидва вони однаковим і способом домагаються усунути свої внутрішні протиріччя. На відміну від Мечерета, Довженко основний акцент зробив на опануванні техніки.

Але ця відміна все ж досить відносна, тому, що і Захаров, силою обставин, примушений був взятися до вивчення техніки.

Образ Івана прогресивний тому, що концентрує в собі кращі риси тих нових робітників, які вийшли з села, дякуючи соціалістичній індустріалізації країни. Технічна відсталість Івана — явище: тимчасове; вона в певному розумінні виконує позитивну роль, оскільки своєю наявністю примушує Івана гостріше відчувати його власну відсталість від вимог життя. Дійсність Дніпробуду в загальному розумінні стала тою новою дійсністю, яка своєю грандіозністю, маштабами, складністю технічних споруд глибоко вплинула на вразливого селянського хлопця Івана. Тому до речі буде нагадати про характер селянського хлопця з фільму «Кінець Санкт-Петербурга» і провести між ним та Іваном деяку паралель.

Селянський хлопець Пудовкина, спочатку не розумів своєї соціальної ролі, й тому являв собою тип такої людини, вчинки якої скеровувались випадковостями капіталістичного суспільства. Але треба було йому зрозуміуи своє класове становище — і забобони, що полонили його, втратили всю свою силу. Це сталося тому, що селянський хлопець віднині став вільною людиною, тобто, людиною, що усвідомила не лише своє власне місце в суспільстві, але, поряд цього, — й історично-необхідну місію свого класу. Місце консервативної свідомості посіло усвідомлення класових інтересів пролетаріату, що виявилось у першому акті примусового знищення влади експлоататорів. В конечному результаті поданого процесу, селянський хлопець подолав дрібно-власницьку психологію і прийшов до революції.

Цікаво тут те, що раніше, ніж приступити до перетворення взакоиеного ладу, селянський хлопець повинен був піднестися до розуміння, що цей лад фальшивий. Такий висновок міг прийти до нього лише після багатьох невдач у житті, які збагатили його невеликий досвід значним, змістовним матеріалом. А до цього, дійсність протистояла йому, як ворожа й небезпечна сила, до якої він повинен був пристосуватися задля збереження свого особистого добробуту.

В цілком протилежних умовах доводиться діяти іншому селянському хлопцеві — Івану. Іван вперше бачить велетенське будівництво Дніпровської гідростанції, але аж ніяк не сприймає це будівництво як стороннє для себе діло. Наша дійсність з її героїчними буднями не протистоїть йому, Івану, як щось вороже, фальшиве, що слід би усунути або перетворити, (саме в таких відношеннях а дореволюційною дійсністю, перебував селянський хлопець фільму «Кінець Санкт-Петербурга»), а розглядається ним як дійсність, довершена, доцільно організована.

Іван, як нова людина, розуміє перевагу того, що йому доводиться спостерігати щоденно, більше того, він з самого початку вважає будівництво гідростанції серйозною і конче потрібною справою. З його свідомості зникла селянська обмеженість, бо він виріс до розуміння загальних інтересів пролетаріату. Але розуміючи ці загальні інтереси, розуміючи, що саме вони продиктували таку широку будівніїчну програму, Іван одночасно усвідомив і свою особисту роль в її здійсненні. Тому, коли він включився у практичну роботу, і побачив, що вона низька своєю продуктивністю, тоді гостро відчув «ножиці» між поставленими до нього вимогами з одного боку і суб'єктивними здатностями ці вимоги задоволити — з другого. Виниклий конфлікт набув суб'єктивно-психологічного характеру лише тому, що засоби подолання цього протиріччя крилися в самому Івані. Треба було опанувати знання, щоб не залежати від техніки.

Якщо в фільмах «Кінець Санкт-Петербурга» і «Златые горы» умови передреволюційного життя, як правильно показали майстрі цих фільмів, вимагали від індивіда пристосування до суспільства, насамперед заради збереження свого особистого існування, то в фільмах «Обломок імперії», «Діла і люди» та «Іван», підкреслюється класова відміна і позитивний вплив на індивіда післярвнилюційної дійсності.

Пристосування до суспільства перед революцією означало пристосування до інтересів панівного класу і супроводилося моральним та фізичним иівечинням особи. Коли у влади став пролетаріат — тим самим створилося все потрібне для вростання раніш пригніченої людиби. Соціалістична дійсність, оскільки вона стщбч рена пролетаріатом, і відповідає його інтересам та прагненням своєю прирородою виключає можливість пристосування в старому розумінні.

В різні історичні моменти вона висуває перед трудящими різні завдання, і той, хто правильно розуміє зміст цих завдань і вмів їх перетворити в своїм буденнім ділі, — той стає по суті найвільнійшою людиною.

Наша дійсність, отже, настільки прогресивна, що вже одне прагнення людини заглибитись у її зміст, може розвинути в людини всі здібності й обдарування природи.

Процес опанування дійсності неможливий без подолання різних суб'єктивних вад і ця особливість нашого життя цілком закономірно стала об'єктом художньої творчості.

За марксо-ленінську критику. 1934. № 9/10(80/81). Вересень-жовтень. С. 87–98.

Ів. Юрченко

ШЛЯХИ УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Бурхливий розвиток національної формою і соціалістичної змістом культури на радянській Україні знайшов свій вияв і в галузі кіномистецтва. Українську кінематографію народила пролетарська революція. Не можна ж вважати причетним будьякою мірою до кінокультури те, що дала буржуазна кінематографія Ханжонкова, Дранкова й інших, які часто вправлялися на «малоросійському» репертуарі.

Початки радянського кіно на Україні закладено декретом за підписом Леніна, про націоналізацію кінематографії, створення Всеукраїнського кіно-фото-комітету — як центрального керівного органу кінематографії (1920 рік).

Розвиток української радянської кінематографії є живе підтвердження правильності ленінсько-сталінської національної політики комуністичної партії, яка створила всі умови для бурхливого розвитку і повного розквіту соціалістичної культури й мистецтва.

Українська кінематографія, яка до революції не існувала взагалі, — тепер має новозбудовану київську кінофабрику — маштабами і технічним устаткуванням одну з кращих кінофабрик Радянського Союзу.

Кращі твори української радянської кінематографічної культури — фільми «Два дні», «Арсенал», «Одинадцятий», «Земля», «Коліївщина» — заслужено здобули визнання не тільки в Радянському Союзі, а й за кордоном.

За роки свого існування українська кінематографія дала продукцію в кілька сот художніх повнометражних фільмів.

Художньо-творче обличчя українського радянського кіна визначають фільми таких видатних режисерів, як О. Довженко, й І. Кавалерідзе. Коли ж згадати, що при основній групі культурних і кваліфікованих режисерів з виявленою творчою індивідуальністю типу Г. Тасіна, Г. Грічера, Г. Стабового, в українській кінематографії певний час працювали Д. Вертов («Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом», «Симфонія Донбасу»), Охлопков («Митя», «Запроданий апетит»), Г. Рошаль («Людина з містечка», «Дві жінки») — то стане зрозуміла стильова й жанрова різноманітність в розвиткові художньої продукції.

Така багата історія української кінематографії являє собою вдячний матеріал для критичного дослідження. Проте історія української радянської кінематографії ще не написана. Окремі спроби деяких кінокритиків ми не беремо до уваги, бо писалися вони переважно націоналістичними елементами. Головне завдання їх було довести, що українська кінематографія росте, а російська занепадає. Характерно, що ці «історики» козиряли завжди махрово-націоналістичними фільмами типу — «Тараса Трясило», «Василини» тощо, вихвалюючи всіляко роботу націоналістів шкідників у кіні.

Таку «історію» писав дворушник контрреволюціонер Є. Черняк, курячи фіміам націоналістам.

Націоналістичними настановами пройнято й численні підсумкові статі М. Бажана, основний зміст яких зводиться до вихвалювання націоналістичних фільмів і до хвильовистсько-шовіністичних наклепів на братню російську революційну кінематографію.

Але це була не критика, а справжнісінький націоналістичний фальсифікат. Наукових досліджень в цій галузі ми, на жаль, ще не маємо.

Виробництво фільмів розпочато було 1922 року. Режисерами працювали тоді В. Гардін і П. Чардинін. На цей час припадають постави фільмів «Поєдинок», «Поміщик», «Привид блукає по Європі», «Слюсар і канцлер» (по сценарію А. Луначарського), «Господар чорних скель» тощо.

Ці фільми говорять сами за себе. Це були типові костюмно-історичні чи салонно-любовні драми, які нічого нового, порівняно з дореволюційною продукцією цих ветеранів російської буржуазної кінематографії — не становили. Художній примітивізм, ідейне убозтво, жалюгідні реставраторські потуги підфарбувати салонно-любовну драму в революційний колір — ось чим характеризується цей період.

З погляду розвитку художньої продукції заслуговує бути відзначеним двухсерійний фільм «Укразія» (сценарій Стабового й Борисова, режисер П. Чардинін, виробництво 1924 р.)

Тут, хоч і з певними застереженнями, але можна говорити про самостійне художнє значення фільму. Але «Укразія» як фільма цікава не тільки сама по собі, а й як симптоматичне явище появи нового жанру — революційно-пригодницького.

За «Укразією» невдовзі появилися «Боротьба велетнів» — В. Туріна, «Непереможні» — А. Кордюма, «Свіжий вітер» — Г. Стабового, «Сумка дипкур'єра» — О. Довженка, «Сигнали з моря» — Больщенцова, «Буря» — П. Долини, тощо.

Ці фільми, часто різного художнього рівня, все ж були творчо й жанрово близько споріднені.

«Укразія», отже на наш погляд, є характерне явище для певного періоду української кінематографії, а саме періоду її становлення, періоду «збирання сил».

«Укразія» — має тільки позірну схожість із формалістичним фільмом Л. Кулешова «Пригоди містера Веста»[312], який збудований як експеримент за методом американського детективу, взятого в чистому вигляді, і де ми маємо справу, по суті, з явищем так званого «буксування жанру».

Шириною охвату революційних подій, міцним драматургічно напруженим сюжетом, тонкою інтригою, властивою для детективу, блискучою на той час кіно-технікою фільм завоював звання радянського бойовика, обійшовши з успіхом екрани, здобувши визнання радянської преси.

312. «Незвичайні пригоди містера Веста в країні більшовиків» (1924, реж. Л. Кулешов). — *Прим. упор.*

Але «Укразія» як стилеве явище могла характеризувати лише ранній «мдаденческий» період українського кіна. Більшовики в «Укразії» перемагають подібно до героїв американського детективу, тільки дякуючи своїм особистим якостям: спритності, сміливості і т. д. Звитяжний Галайда, щоб звільнити більшовиків, появляється за приписами детективу, як deus ex machina саме в 12-й частині. Ідеологічну бідність фільму автори щедро «компенсують» написами в яких вихваляється Галайду і засуджується білих, які доречі за фільмом тільки тим і займалися, що пиячили в шантанах з повіями і взагалі «розкладалися».

Ідейна суть і жанрова система «Укразії» це не просто результат наслідування американського детективу. Вони залежать від розуміння відтворюваної у фільмі революційної дійсності й класової боротьби, яку автори по дрібно-буржуазному поверхово, романтично сприймали як революційний детектив.

При всіх своїх органічних хибах фільм відограв позитивну агітаційно-революційну роль і на фоні «малоросійсько»-стилізаторських, назадницьких «Остап Бандур», «Марійок» тощо, був ознакою зросту української кінематографії.

Справжньою художньою подією в розвитку українського кіна був фільм «Два дні» (сценарій С. Лазуріна, режисер Г. Стабовий, 1926 р.).

«Два дні» маючи в основі багато разів варійовану в кіні тему громадянської війни, все ж своїми ідейними і творчими якостями вдихнули в кінематографію багато свіжості й оригінальності. Громадянська війна як тема в «Двох днях» вперше подана художньо озмислено, проблемно. В центрі фільму вперше стали люди з їх взаєминами, психологією, емоціями. Революція відтворена у фільмі не через зовнішню динамічність і строкатість подій, не через поверхово відтворені масові революційні вибухи, як це відтворювано, приміром, в «Укразії», а через соціальний і психологічний конфлікт, поданий яскраво й конденсовано.

«Два дні» — фільм реалістично-психологічний у кращому розумінні цього слова. Психологічний конфлікт у фільмі подано не споглядально, не самодостатньо, а як засіб художнього синтезу, як засіб художнього розкриття об’єктивної дійсності.

«Два дні» був по суті перший, високохудожній кваліфікований кінематографічний фільм. Він швидко здобув визнання в Радянському Союзі й закордоном, зокрема в Америці, де фільм мав значний успіх і дістав доброзичливу оцінку преси.

Як реалістична кіно-драма фільм «Два дні» поклав початок цілому творчому напрямкові в українській радянській кінематографії. Цей напрямок далі розвивали, зчаста не без успіху, такі фільми, як «Джіммі Хіггінс» (фільм вітали члени 6 конгресу Комінтерну), «Нічний візник», «Бенефіс клоуна Жоржа», «дві жінки» тощо.

Поява фільму Лазуріна і Стабового звісно не була випадковістю. На цей час українська кінематографія значно зросла. Режисерами працювали О. Довженко, Г. Грічер, М. Терещенко, Г. Стабовий, А. Кордюм й інші. Серед сценаристів зустрічаємо імена Бабеля, Маяковського, Лазуріна, Ердмана. Незабаром до ладу ставала нова київська кінофабрика. Рівень радянської кінокультури став уже вимірюватись кінотвором такої сили, як неперевершений «Панцерник Потьомкін» С. Ейзенштейна.

Коли ж додати, що саме на перші роки реконструктивного періоду припадає вихід на екран слідом за «Двома днями» фільмів О. Довженка, й «Одинадцятого» Д. Вертова, то стане ясно чому ці роки в історії українського кіна оцінюються як роки значного художнього етапу.

О. Довженко давши «Звенигору» й особливо «Арсенал», — зайняв місце видатного режисера в українській кінематографії. Темою великого соціально-епопейного маштабу, глибиною

думки, сміливими й винахідливими кінематографічними засобами О. Довженко ствердив себе як видатного кінематографіста — новатора.

«Земля» та «Іван» з виходом на екран лише підтверджували оригінальність таланту Довженка як одного з ведущих режисерів радянського Союзу.

Ідейний творчий шлях О. Довженка в українській радянській кінематографії остільки значний і цікавий, що становить окрему тему для спеціального дослідження.

Ми тут вкажемо лише на деякі характерні моменти. Довженко творив не по за часом і простором. Складні перепетії класової боротьби на Україні на різних етапах соціалістичного будівництва досить яскраво відбиває на собі і творчість О. Довженка.

Революційним режисером О. Довженко зарекомендував себе ще з появою «Сумки дипкур'єра». Революційність О. Довженка була революційністю тих груп інтелігенції, що, переборюючи рештки дрібно-буржуазної, націоналістичної ідеології, наближались до пролетаріату. Характерно, що саме перший оригінальний фільм молодого на той час кінорежисера О. Довженка, виявивши потужні кінематографічні режисерські можливості, одночасно показав і його найслабші сторони. В «Звенигорі» замість розвінчувати історичну романтику «національних скарбів» як романтику націоналістичну, режисер об'єктивно ідеалізував патріархальне історичне минуле, обвіяв його «дымкою грусти», любовно оспівав як неповторне. Класова боротьба в історичному минулому на Україні підмінена у фільмі ідеєю буржуазно-національного визволення. Історична перспектива у фільмі вийшла викривлена, як викривлено і шкідливо показано в ньому українську контрреволюцію

Величезним поступом для О. Довженка був «Арсенал» в якому режисер щільно підійшов до показу пролетарської революції. Проти ворогів революції, проти українського націоналізму він виступав із зброєю нищівною сатири. Чіткіше вирізблюетьса класовий фронт, хоч розгорнений показ пролетаріату і його партії, як організатора пролетарської революції — залишається найслабшим місцем «Арсеналу».

Та все ж глибиною революційної думки, силою могутніх образів воістину потрясающою динамікою фільм залишається й до сьогодні найціннішим твором Довженка і одним з сильніших творів радянської кінематографії.

«Земля» Довженка, діставши найвищу оцінку кіноспеціалістів, викликала дискусію, яка вийшла далеко за межі спеціальної преси.

Про «Землю» багато писалося. В основному критика дійшла висновку, що при величезному художньому значенні фільму Довженко-філософ у «Землі» зазнав значної поразки. У фільмі, маємо чужу марксизму-ленінізму філософську концепцію: Класове, як скоро-минуче, як похідне знімається біологічним як вічним, незмінним, визначальним. Актуальна тематика реконструкції сільського господарства стала для режисера лише матеріалом на якому він розв'язує «вічну» філософську проблему життя й смерті, будуючи свою філософію на визначальній ролі землі як єдиного фактора, що «дає» й «відбирає» життя.

У фільмі «Іван» О Довженко поставив завдання показати, як з кожним днем на героїчній будові соціалізму зростає нова людина.

Багатьма своїми епізодами, звуковим матеріалом, вдалими формальними прийомами фільм «Іван» війде в історію звукового кіна як видатне явище кінематографічної культури. В критиці образ Довженкового Івана порівнювалося з могутньою культурою Мікель-Анджело «Давид». Італійська преса, вітаючи фільм показаний в уривках на міжнародному кіноконгресі в Венеції цього року — писала про нього як про «твір гомерівських маштабів».

Але «Іван» як художнє ціле все ж страждає деякою абстрактністю й надуманою символічністю. Загально визнаним є те, що в творчості Довженка і зокрема у фільмі «Іван» виявилося невміння концентрувати цілі історичні явища в певних образах — символах. Велика соціальна тема конкретизувалася в таких гіпертрофованих образах, що конкретна людина часто-густо губилася в Довженка за непомірно абстрагованими й гіперболізованими історичними явищами. При всьому цьому значення творчості О. Довженка для цілої української радянської кінематографії величезне. На його фільмах училося і буде учитись ще не одне покоління молодих кінорежисерів.

Друга видатна постать українського кіна є І. Кавалерідзе, що прийшов до кінематографії як талановитий скульптор. Першими його роботами в кіні буди фільми «Злива» й «Перекоп» — не позбавлені елементів формалістичного експериментаторства.

В ряд кращих режисерів Радянського Союзу поставив Кавалерідзе фільм «Коліївщина», що вийшов на екран 1933 року.

В «Коліївщині» І. Кавалерідзе вдруге повернувся до теми історичного повстання революційного селянства 1767–68 рр., неправильно страктованої ним у «Зливі».

В «Зливі» режисер підпав під вплив буржуазної історіографії й подав коліївське повстання як загально-національний рух ідейно фільм відбивав історичну концепцію націоналістичної історіографії.

Як художній документ фільм становить цілий етап в розвиткові українського радянського кіна.

Широкі художні узагальнення, яскраві, реалістичні, опуклі образи в яких дано живі типи й характери доби — піднімають трагічну сторінку в історії селянських повстань на високий рівень художньої творчості.

Фільм заслуговує докладного аналізу, як видатне явище мистецтва соціалістичного змістом і національного формою.

Маючи в основі історичну тему, насичений українським народним фолкльором, зберігаючи все багатство національного колориту — «Коліївщина» є одночасно глибоко інтернаціональною, соціалістичною змістом.

Фільм завдав рішучого удару різним націоналістичним «теорійкам» (до речі популярним на певному етапі кінематографії) про неможливість поєднати інтернаціональний зміст і національну форму в соціалістичному мистецтві.

Своїми високими художніми якостями фільм був гідною відповіддю тим націоналістичним фальсифікаторам, які довгий час безсоромно препарували історію України на свій петлюрівський смак, даючи антихудожні, примітивні фільми типу «Трясила», «Василина», «Перлини Семіраміди» й т. д.

Творчий шлях українського радянського кіна характеризують у значній мірі також і фільми режисерів Г. Тасіна, Г. Грічера й почасти А. Кордюма, які хоч і з різними творчими показниками, але розвиваються й ростуть як представники реалістичного напрямку.

Г. Тасін зарекомендував себе культурним майстром реалістичної соціальної кінодрами.

Міцний кінематографічний сюжет і поглиблена психологічна характеристика героїв характерні для його сильніших фільмів, які по цей день міцно тримаються на радянських екранах («Джіммі Хіггінс», «Нічний візник»).

Г. Грічер, давши ранню комедію «Непевний багаж», далі ствердив себе як художник, який яскраво подає образи старого єврейського містечка з його побутом. Тонка іронія, що ніколи не переходить в сатиру («Мандрівні зірки»), нотки ледве відчутного смутку, а найчастіше ліричне

замилування визначають ставлення режисера до побуту, який відходить в історичне минуле («Крізь сльози»). З цього погляду стандартний для певного типу «модної» один час продукції «Сорочинський ярмарок» — в творчій біографії режисера є лише прикрий епізод.

А. Кордюм як режисер є своєрідна протилежність ліричному Г. Грічеру. Кордюма характеризує широка соціально-героїчна тема («Непереможні», «Мірабо», «Останній порт»), і одночасно невибагливість у творчих засобах, яка помітно знижує художній рівень його фільмів. Вищим пунктом творчої біографії А. Кордюма а його перший звуковий фільм «Останній порт», який незабаром виходить на екран (по сценарію А. Кордюма і О. Корнійчука).

«Останній порт» цікаво задуманий як монументальний фільм, як спроба героїчної трагедії на історичному матеріалі загибелі чорноморського флоту, який було затоплено за наказом Леніна, щоб врятувати революцію від німецько окупанської навали.

При безперечних показниках творчого зросту режисера фільм все ж мав значні вади, які коріняться у властивостях творчого методу А. Кордюма, в якому нема реалістично психологічної мотивації поведінки героя «внутрішнього його світу» — ми сказали б, а натомість наголос робиться на «історію» взагалі на героїчнобатальиі події, в яких людина розчиняється як капля в морі.

З початком реконструктивного періоду в українській радянській кінематографії починається процес розмежування, індивідуалізації окремих творчих постатей і формулювання стилевих течій.

Вражав також і жанрова різноманітність фільмів цього часу, яку проте при всій строкатості вряд чи можна назвати жанровим багатством.

Цікавими роботами а цього погляду були епічного розмаху «Арсенал» Довженка, «Бенефіс клоуна Жоржа» режисера Соловйова, який ми назвали б ліричною драмою, вдала екранізація «Джіммі Хіггінса» з Бучмою в головній ролі, своєрідний кінопамфлет «Запроданий апетит» реж. Охлопкова, і менш удала його побутова комедія «Митя», а також продукція «кіноків» («Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом» Вертова й «Навесні» Кауфмана).

Слід коротко сказати про представників так званого «лівого» мистецтва в кіні (школа Вертова) до якого (мистецтва) тяжить «Запроданим апетитом» й Ню Охлопков.

Особливо цікавою з погляду творчих питань серед названих фільмів є експериментальна робота Охлопкова «Запроданий апетит» у якій автор на напівфантастичному сюжеті, що не губить проте соціального підгрунтя і розгортається в рамках правдоподібності, дає гостру сатиру на сучасний капіталістичний Захід. Фільм, взявши за основу відомий памфлет Поля Лафарга, мав завдання гостро-художніми прийомами довести, що за капіталізму як системи «купівлі й продажу», товарною величиною становляться навіть найінтимніші якості людей.

Гостра політична тенденція, цікаво накреслена соціальна колізія «неймовірною, але можливою» за висловом Аристотеля, продажею шлунку, сміливе художнє розв'язання теми в умовно-реалістичному плані з використанням прийому гротеску й ексцентрики, блискуче виконання ролі шофера А. Бучмою — все це зробило фільм подією не тільки лабораторної удачі Охлопкова, хоч модне на той час захоплення прийомами «лівого» мистецтва і надуживання різного рода атракціонами значно знизили соціальну й художню цінність «Запроданого апетиту».

Ял цікаве й оригінальне в основному явище, слід відзначити роботу в українській кінематографії так званих місіонерів «чистого кіна» — Д. Вертова й Н. Кауфмана. Виступивши з запереченням художнього-ігрового фільму з властивим йому сюжетом і акторами, «Кіноки» обстоювали кінематографію факта подібно до того, як дрібно-буржуазні «ліві» течії в літературі обстоювали «літературу факта».

Кращий фільм був «Одинадцятий» — пройнятий могутнім політичним пафосом, в якому, за чиїмсь удалим висловом, на правах перших акторів, крім Дніпрельстану, грають ще Волховбуд, металургійні заводи України, хлібні елеватори та інші потужні актори із сталі, каменю й заліза.

Але удача «Одинадцятого» не була ствердженням правильності творчого методу «кіноків», його послідовності. Навпаки, далеко послідовніший з погляду теорії кіно фактажу був фільм «Людина з кіноапаратом», який не мав такого політичного й художнього резонансу, як «Одинадцятий».

Причини творчої поразки «Людини з кіноапаратом», як і часткових провалів «Одинадцятого» звісно треба шукати в принципових програмових настановах «кіноків», а не в тому, що Вертов, мовляв, не знайшовши золотої середини, хватає часто через край, як це думалося деяким рецензентам.

Цікаве, є те, що в художній практиці «Кіноки» часто-густо потрапляли в пародоксальне становище. Окремий факт, який існував в ланці явищ, як частина процесу «Кіноки» брали метафізично, як факт взятий сам по собі, возводячи його в методологічний критерій і тим самим безжально деформуючи об’єктивну дійсність во ім'я неправильно зрозумілої цієї ж дійсності. Об’єднуючи факти лише в ліричний емоціональний і пафосний ряд і ігноруючи логічний і послідовний їх зв’язок, Вертов, відступаючи від основ документальної кінематографії, по суті, ставав на шлях деформації фактичного матеріалу й «штучної» організації його за механістичним принципом, цеб-то, прокламував нову художню течію в кінь надто далеку від правдивого реалістичного напрямку.

Але подібні теорії реалізовані на практиці кіна повинні були б зайвий раз довести їхню неспроможність і навіть абсурдність. Чисте їх втілення в художній практиці — «Людина з кіноапаратом» переконливо доводить цю істину. Аде це не вивчить, що для документального фільму з чітким ідейно-політичним стрижнем, з твердим соціальним настановленням на документ, факт, — нема взагалі місця а кінематографічній землі.

З цього погляду відносна перемога «Одинадцятого» є перемога політичного темпераменту художника, який всупереч формалістичним теоріям самодостатнього фактажу, основній темі соціалістичного будівництва — Дніпрельстанові підпорядкував майже ввесь матеріал фільму, скріпивши його не лише «пафосно й лірично», а й художньо-логічно.

Д. Вертов при всій своїй солідній кваліфікації і не абияких даних кінорежисера все ж не був тоді ще цільним і закінченим художником. Він увесь у шуканнях. Висхідна його зросту йшла зигзагоподібно.

Його новий фільм «Три пісні про Леніна», який здобув славу задовго до появи на екрані — доказ того, що Вертов творчо зростає.

Що правда, на роки реконструкції припадає також і «розквіт» стандартної «малоросійщини» («Черевички», «З примхи Катерини», «Сорочинський ярмарок», «Вітер з порогів» і т. п.), як і поява одіозного оперного «Спартака» — Муксінбея та бульварно порнографічних «Кіра-Кіраліни» Б. Глаголіна і «За манастирською брамою» Чардиніна, які свідчили про активізацію класово-ворожих елементів в хіні.

Але ця «продукція», як і буржуазно салонні драми на зразок «Тінів Бельведеру» (Анощенка) та «За стіною» — не дав нам ніяких підстав недооцінювати позитивної боротьби за соціалістичний реалізм у кінематографії, як і зараховувати її взагалі до художніх досягнень радянського кіна.

За ці роки українська радянська кінематографія виховала нові кадри режисерів, сценаристів, акторів і операторів.

Імена кращих режисерів ми вже вгадували. З акторського складу безумовно слід назвати імена А. Бучми, Замичковського (передчасно помер), С. Шагайди, М. Надемського, С. Мініна[313], Свашенка, Шкурата, Масохи, які створили незабутні образи «Арсеналу», «Джіммі Хіггінса», «Двох днів», «Землі» й інших кращих фільмів, українського виробництва.

Виросли також кадри культурних операторів, які дають зразки високохудожньої роботи (Демуцький, Топчій, Панкратьєв, Екельчик).

Слід відзначити також сильніших сценаристів українського кіна: С. Лазуріна, О. Корнійчука, К. Ісаєва, М. Заца.

Значним художнім надбавням для українського фільма в притягнення режисером І. Кавалерідзе до роботи в кіні таких видатних представників театральної культури, як І. Мар'яненко, Антонович, Сердюк. Вони створили виняткової сили образи «Коліївщини», перейшовши з режисером Кавалерідзе до роботи над його мовим фільмом «Прометей».

На формування молодих українських кінематографічних кадрів величезний валив має братня російська революційна кіиематографія, даючи високі зразки радянської кінокультури (фільми В. Пудовкіна, С. Ейзенштейна, Ф. Ермлера, С. Юткевича й інш.), а також допомагаючи кваліфікованими режисерськими сценарними й акторськими силами безпосередньо у виробничій роботі. В українській кінематографії працювали режисери Вертов, Охлопков, Рошаль, а тепер працюють Роом. Уринов, Голуб і Садкович. Серед сценаристів зустрічаємо імена Луначарського, Бабеля, Маяковського, Олеші, Кассіля.

* * *

Українська радянська кінематографія зростала за умов жорстокої класової боротьби. Відомо, що знахібнілі націоналістичні недобитки, користаючи з притуплення більшовицької пильності, могли довгий час широко використовувати кіно в своїх контрреволюційних цілях.

Відомо, що такі дворушники націоналісти, як О. Досвітній і Є. Черняк один час мали безпосереднє відношення до художнього керівництва кінематографії. Кадри режисієрів, сценаристів і редакторів були також засмічені націоналістичними елементами.

Пряме потурання підривній роботі петлюрівсько-націоналістичні елементи мали від Наркомосу на чолі якого стояв націоналістичний переродженець Скрипник.

Буржуазно-націоналістична контрабанда в кінематографії як і вся контрреволюційна робота націонал-фашистів на ідеологічно-мистецькому фронті виявляється в пропагуванні наскрізь фальшивих, проституйованих принципів «безбуржуазності» української нації, національної єдності, самостійності й соборності під заслоною яких українські націоналісти в купі з чужоземними інтервентами готували реставрацію буржуазно-куркульського ладу на Україні.

Пропагування контрреволюційної винниченківської ідеї «безбуржуазності», ідеї класового миру, підфарбування революційних селянських рухів у буржуазно-національні рухи, ідеалізація буржуазно-куркульських ватажків і возведення навколо цих постатей культу легендарних «національних героїв», замазування того факту, що український поміщик і буржуа були завжди провідниками колоніальної політики російського царату — ось до чого зводилась шкідницька робота націоналістів у кіні. Затушкування всіма способами класової боротьби, роздмухування національної ворожнечі номіж трудящими, ось провідні, ідейні мотиви таких історичних фільмів, як «Тарас Трясило», «Кармелюк» тощо.

313. *Мінін Сергій Артемович* (1901–1937) — український актор. У 1923–1925 — навчався в кіноакторський ст. Б. Чайковського. У 1926–1927 — педагог ст. Б.Чайковського. Виступав в опереті, кабаре, борцем в цирку. Був головою акт. секції АРКа. У кіно — з 1925 р. — *Прим. упор.*

Та воно й не дивно! Адже ж консультували історичну частину в багатьох фільмах такі фашистські «вчені», члени СВУ як Єфремов, Слабченко й інші, а сценарії часто писали такі контрреволюціонери й дворушники як Яловий й Досвітній.

Історична тематика це улюблений коник націонал-фашистських фальсифікаторів історії в кіні. Але не оминали вони й актуальної сучасної тематики. Вона теж знайшла в них свій «відгук». І природно, що головний лейтмотив контрреволюційного націоналізму в таких фільмах в ідея «мирного вростання в соціалізм» куркулів («Вітер з порогів»), петлюрівців («Експонат з паноптикуму») і взагалі різних контрреволюційних вишкребків.

Говорити серйозно про якісь художні принципи на підставі примітивної малоросійсько-ханжонківської продукції типу «Сорочинського ярмарку» «Траса Трясила» «Черевичок», «Василини» — просто не доводиться.

Проте слід сказати кілька слів про кінодуму В. Радиша «Тобі дарую» в якій в спроба зреалізувати стилеві принципи українського націоналізму.

Ідейна суть фільму В. Радиша коротко зводиться ось до чого: Пролетарська революція підмінена національно демократичною революцією, національне поставлене над класовим (у фільмі червоний партизан відмовляється стріляти у петлюрівців тільки тому, що вони, мовляв, теж — «українці»), революційні стимули в боротьбі за Жовтень підмінені у фільмі містикою гайдамацьких «свячених» і т. д.

До чого ж тут «кіно-дума»? Виявляється кінодума явище зовсім не випадкове в «Тобі дарую». Поява її глибоко симптоматична.

«Кіно-дума» яка посуті є реставрацією старої буржуазно-козацької думи, проголошувалася націоналістами як своєрідна художня програма, як вираз «національною стилю у кінематографії».

На цей шлях «національного» цеб то буржуазного розвитку кінематографії націоналісти хотіли скерувати всю українську радянську кінематографію і насамперед творчість О. Довженка. Ось що писав про «кіно-думу» буржуазно націоналістичний письменник Б. Антоненко-Давидович: «отже мову мовиться за певний національний стиль у кінематографії. Не будемо сперечатися, що це питання як і взагалі вся кінематографія дає чимоло матеріалу для дискусій, але разом з тим мусимо констатувати, що Довженкова творчість у «Звенигорі» й «Аресналу» вже дає виразні ознаки українського кіностилю… Хіба кіно-епос, що ним починається «Звенигора» не виразний український, від козацької думи, від народної пісні? Ви відрізните відразу, що походить він від думи, а не від билини»[314].

Шовіністична суть цієї ідейно-художньої стилевої програми досить ясна. За цитованим націоналістичним реставратором «кіно-думи» цей «національний стиль» покликаний виявляти прагнення «бентежної української душі», що шукає законної у стародавніх мошліх своєї правди.

Тім буржуазно націоналістичні елементи й продукують сценарії в стилі так званого ваціопального епосу. Нічим іншим як не тенденцією скерувати кіно на шлях буржуазно-націоналістичний була метушня навколо «Слова о полку Ігоревім». Нічим іншим як не претензією на «національний стиль», на стилізацію під у країнські «Нібелунги» е сценарій «Гайдар» К. Кошевського побудований саме на ліриці «стародавніх могил».

Одже одним з найважливіших ідейно-художніх завдань українського радянського кіна є боротьба з націоналізмом. Уаїнська кінематографія повинна створити фільми, які в художній формі покажуть мільйонній масі трудящих справжні цілі контрреволюційного українського націоналізму.

314. «Життя й революція» № 9, 1929 р. Нарис «Дим отечества».

* * *

Закінчуючи наш біжний огляд розвитку українського радянського кіна в його найбільш характерних виявах, неможна оминути найменш продуктивного її періоду 1930–32 рр. цеб-то періоду славновісного «агітпропфільму», який під різними етикетами: синтетичного, безсюжетного, фрагментарного, асоціативного фільму, кіно-нарису, фел'єтону тощо на деякий час зовсім витиснув художній фільм.

Вже 1929/30 виробничий рік давши «Землю», «Мірабо» й «Гість із Меки», одночасно давав тривожні й загрозливі сигнали творчого порядку («Гегемон» — Шпиковського, «Трансбалт» — Білінського, «Солоні хлопці» Тасіна, «Двобій» Штрижака, «Фата-Моргана» Тягна),

Що ж до дальших 2–3-х років то «агітпропфільм» став повновладним хазяїном на виробництві і ознакою хорошого тону в режисерській роботі. На нього переключились Тасін, Штрижак, Мар'ян, Грічер і Кавалерідзе («Штурмові ночі»[315]).

Єдиним художнім фільмом в повному розумінні слова за ці роки був лише «Іван» Довженка, хоч і він деякими своїми рисами виразно віддавав данину часу.

Особливо шкідливо позначився агітпропфільм на розвиткові української кінематографії тому, що розквіт його припадає на потенціально-багатий на творчі можливості період народження звукового фільма.

Поява цих фільмів, що їх шкідлива суть прикривалася «лівими», «новаторськими» лозунгами, свідчила насамперед про посилення формалістичних позицій у кіні.

Але причини цього були глибші в тих шкідливих явищах иа загально-мистецькому фронті, які створили нездорову творчу атмосферу, розвіяну і оздоровлену лише історичною квітневою постановою ЦК ВКП(б) про перебудову літературно-художніх організацій.

Речники вульгаризаторських теорій і теорійок на всіх перехрестях буквально віддавали анафемі сюжет, що став ненависним їм і пропонували «директивним порядком» нагайно замінити його кінопубліцистикою, газетним фельетоном, голою схемою.

Виступ М. Майського в «Літературній газеті» з приводу «Гегемона» Шпиковського й «Життя в руках» Мар'яна, цих чи не найяскравіших у своєму роді літфронтівських агіток, які він примудрився тут же на місці канонізувати як генеральний стилевий шлях не тільки кіна, а й усього мистецького фронту, — досить повно відбивав шкідливі настрої В кіні. Сказавши, що «цими двома фільмами доведено могутність кіна», тов. Майський пише: «тут нема ні славнозвісного «сюжету» (слово взято чомусь автором в лапки, очевидно, для підкреслення одіозності його — Ів. Юр.), ні патентованих «героїв», ні Довженківського виключного (?) філософського настановлення. Замість сюжету діє певне цілеспрямовання, замість героя — маси, але фільми повномистецькі звучать, хвилюють і збуджують».

Відомо, що не один десяток фільмів, де замість сюжету діяла гола «цілеспрямованість» — було покладено на полицю як антихудожні, як виробничий брак.

Не дав потрібного творчого повороту і 1933 виробничий рік, тому, що сценарії цього року, готувалися раніше. «Суворими днями» Штрижака, «Казнью» Білінського, «Кришталевим палацем» Грічера, «Червоною хустиною» Френкеля й інш. подібними фільмами українська кінематографія розплачувалася за старі помилки.

Тільки ведущі режисери; Довженко «Іваном», як ми вже згадували, й Кавалерідзе «Коліївщиною» змогли піднестись вище схеми й дати твори великої художньої сили.

* * *

315. «Штурмові ночі» (1931, реж. І. Кавалерідзе). — *Прим. упор.*

Для характеристики творчого шляху української кінематографії після «Івана» й «Коліївщини» треба згадати про такі явища сьогоднішнього кіновиробництва як «Аероград» О. Довженка, «Прометей» І. Кавалерідзе, «Суворий юнак» А. Роома (сценарій Ю. Олеші) й «Велика гра» Г. Тасіна (сценарій К. Ісаева).

Охоплюючи за проблематикою оборонний історико-культурний, соціально-виробничий і морально-етичний комплекси ці звукові фільми мають всі дані стати провідними в продукції «Українфільму» й визначати його ідейно-творче лице.

О. Довженко — ставить оборонний звуковий фільм про радянський Далекий Схід — «Аероград» як спільну поставу «Українфільму» й «Союзфільму». Індустріальна міць Радянського Союзу, Далекий Схід як наш непереможний форпост — велична тема «Аерограду».

«Аероград» — відповідальною політичною темою, художніми якостями виключної сили — має бути провідним фільмом всієї радянської кінематографії.

«Прометей» І. Кавалерідзе має бути монументальним кінематографічним пам’ятником геніальному співцеві революційної демократії — Т. Шевченкові.

Не нудне й настирливе обсмоктування біографічних деталів поета, як це було в Чардинінському фільмі, цікавить автора «Прометея», а художнє розкриття феодально-кріпацької дійсності в образах типових її представників: купця тукова (акт. Штраух), генерала Ладинського (акт. Мар’яненко), пана Свічки (акт. Сердюк) та виразників революційно-демократичної боротьби проти цієї дійсності — Івася (акт. Твердохліб) й солдата Гаврилова (акт. Антонович). У фільмі широко використано багатий матеріал революційної творчості Шевченка, особливо невмірущих його поем «Сон» і «Кавказ».

Цей історичний тематикою фільм має бути одним з актуальніших творів українського кіна тим, що показуючи вперше в історії кіна українського поміщика й буржуа, як фактичних провідників колоніальної політики російського царату, — він тим самим викриватиме сучасний український контрреволюційний націоналізм такий же продажний і огидний у своїй неприкрашеній суті.

Соціально виробничу проблематику репрезентує фільм Г. Тасіна «Велика гра» (з Бучмою і Мілютечком у головних ролях), який на матеріалі великої новобудови дає конфлікт високого психологічного й емоцінального напруження представників різних світів.

Великою художньою подією в українській кінематографії було читання сценарія Ю. Олеші «Суворий юнак» (Дискобол).

Гостра проблемність поєднана з високою художністю в літературному варіанті сценарія Ю. Олеші дані в такому яскравому й блискучому художньому творі, якого українська кінематографія ще не знала.

Нова людина соціалістичного суспільства, її морально етичний «облік» — ось центральний образ «Суворого юнака». Ця нова людина взята автором сміливо й гостро в її найінтимніших почуттях.

Любов, радість, страждання, ревнощі в Олеші виростають у складну філософську проблему. Все це дає дані чекати на цікавий проблемний фільм.

Про нові процеси свідчать також і інші звукові фільми, які знаходяться у виробництві: «Молодість» — Лукова (закінчена), «Південь» Голуба й Садковича, «Дивний сад» Френкеля, «Соняшна новела» Коломийцева.

Вони свідчать, що українська радянська кінематографія знову йде вгору — до висот соціалістичного реалізму.

За марксо-ленінську критику. 1934. № 11(22). Листопад. С. 10–23.

И. Иваницкий

УКРАИНСКАЯ СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ ЗА 15 ЛЕТ

За 15 лет украинская советская кинематография пережила ряд ярких периодов творческого и хозяйственного формирования в сотрудничестве с советской литературой., театром, музыкой, изобразительным искусством. Последний период творческого развития кино стал возможным только в результате разгрома контрреволюционного национализма, готовившего интервенцию и отрыв советской Украины от Советского союза, пытавшегося и через кино проводить идеологическую подготовку интервенции. При ослабевшей бдительности пролетарского и в первую очередь партийного ядра кинематографистов был выпущен ряд картин тенденциозно-националистического характера. Через журнал «Кино» и другие издания внедрялась идея отрыва от Москвы, курс на буржуазную. кинематографию Западной Европы. В этом же направлении подвизалась и националистическая кинокритика (Бажан, Савченко, Хмурый и др.).

Разгром национализма освежающе повлиял на весь процесс кинематографического производства. За последние два года борьбе с национализмом посвящены такие значительные фильмы как «Колиивщина», «Последний порт» и «Молодость».

1

Первый период формирования украинской советской кинематографии — совпадает с периодом хозяйственного восстановления советской экономики. В это время работала только ялтинская фабрика, а несколько позже реставрирована и расширена одесская кинофабрика. От первых лет работы почти не осталось никаких творческих документов. Старые кинорежиссеры Чардынин, Лундин и Гардин пришли в советскую кинематографию с багажом буржуазных примитивных художественных приемов. Продукция этих лет не составляет для нас ни идейной, ни художественной ценности и представляет только исторический интерес («Рассказ о семи повешенных», «Мир хижинам, война дворцам», «Цветы на камнях»).

Большое влияние партии и личная помощь Владимира Ильича имели решающее значение для развития советской кинематографии. В это время всем производством художественных картин на советской Украине руководил «Украинский кинокомитет», который, исходя из задач, поставленных партией, начал сколачивать кадры сценаристов и режиссеров.

В 1921 году для ялтинской фабрики А.В. Луначарский пишет сценарий «Слесарь и канцлер». В последующие Годы мы встречаем имя Бабеля, давшего сценарии «Блуждающие звезды» и «Беня Крик», Маяковского, написавшего сценарии «Трое», «Октябрюхов и Декабрюхов», и других. Таким образом с первых же своих шагов кинематография Украины получила братскую помощь от кинематографии и литературы РСФСР.

Дальнейшее расширение производства художественных картин тормозилось недостатком кадров сценаристов и режиссеров. Руководство ВУФКУ (1924), учтя это, начало подготовку новых режиссеров, выпуская художественные короткометражки. В связи с этим появляется ряд

новых режиссеров, в том числе режиссер Тасин, поставивший короткометражку «Октябрина» и выросший впоследствии до известного кинорежиссера.

После 1924 года на кинопроизводство пришло несколько молодых советских кинорежиссеров, среди которых и выдающиеся мастера в будущем — режиссеры А. Довженко, Кордюм, Гричер, Стабовой и др.

Из картин первого периода нужно отметить, такие: «Укразия» режиссера Чардынина, «Сумка дипкурьера» режиссера Довженко, «Спартак» режиссера Муксин Бея, «Трипольская трагедия» режиссера Чардынина[316], «Подозрительный багаж» режиссера Гричера, «Блуждающие звезды» режиссера Гричера, «Алим» режиссера Тасина.

Среди значительных произведений этого периода нет ни одного из современной советской жизни. Тематически все они обращены к гражданской войне, истории или революционной борьбе на Западе. Таким образом, даже тематика этих фильм характеризует «годы формирования» как годы собирания сил, приближения творческих кадров к новым задачам советской кинематографии.

2

В 1927 году выходят на экран фильмы: «Два дня» Стабового, «Джимми Хигинс» Тасина, «Сквозь слезы» Гричера и другие, показывающие значительный качественный сдвиг вперед.

1926–1933 годы характеризуются обостренной борьбой против контрреволюционного национализма и буржуазного формализма. Эти годы совпадают с периодом первой пятилетки, ликвидацией кулачества как класса. В эти годы украинская кинематография выпустила ценные художественные полотна: «Арсенал» и «Земля» Довженко, «Перекоп» Кавалеридзе, «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, «Ночной извозчик» Тасина, «Бенефис клоуна Жоржа» Соловьева, «Джальма» и «Мирабо» Кордюма, «Небывалый поход» Кауфмана и другие.

Большинство этих картин тематически отражает социалистическое строительство. Сценаристы и режиссеры упорно работали над художественным раскрытием образов новых людей, над реалистическим отражением советской действительности.

Такие же картины как «Арсенал» и «Земля» Довженко, «Джальма» и «Мирабо» Кордюма, «Ночной извозчик» Тасина и «Бенефис клоуна Жоржа» Соловьева выдвинули украинскую кинематографию в первые ряды кинематографии Союза. В эти годы выросли новые кадры режиссеров и сценаристов: Кавалеридзе, Кордюм, Луков, Френкель, Зац, Охрименко и другие.

Отставало сценарное дело, отчего страдало качество кинопродукции, иногда задерживая на целые годы в вынужденном бездействии режиссерские кадры. Понятно, отставание сценарного фронта было вызвано националистической засоренностью украинской советской литературы. Хотя отчасти это объясняется и порочным отношением к сценариям со стороны формалистов-леваков, оценивавших сценарий, как литературное сырье.

В период 1929–1932 годов украинская кинематография переживает засушивающую полосу агиток и схематизма. Одно время в выпускаемых фильмах, как модное явление, отсутствует сюжет. Насаждалась псевдореволюционная антихудожественная патетика. «Высота пять», «Штурмовые ночи» Кавалеридзе, «Воинственные дни» Лукова, «Шахта 12–18» Каплера и другие бесславные произведения, в большинстве покоящиеся на полках. 1933–34 годы характеризуются ростом творческих сил советской украинской кинематографии. Причем, как и в предыдущие годы, кинематография и литература братских советских республик, а в первую очередь РСФСР, пришли на помощь кинематографии своими высокими образцами работы и непосредственно

316. Помилка автора — фільм «Трипільска трагедія» (1926, реж. О. Анощенко). — *Прим. упор.*

творческими кадрами. Первые результаты производства фильм 1933/34 годов говорят — творческий перелом уже наступил, украинская советская кинематография стоит на верном пути расцвета, (на пути к созданию полноценных художественных полотен великого искусства.

В первую очередь мы говорим о таких художественных полотнах как «Арсенал», «Земля», «Два дня», «Джимми Хигинс», «Ночной извозчик», «Мирабо», «Джальма», «Бенефис клоуна Жоржа» — все они насыщены пафосом борьбы за советскую Украину, за социалистическую перестройку деревни, за воспитание нового человека.

На лучших картинах последнего периода видно, что украинские советские кинематографисты на примерах лучших картин советской кинематографии «Броненосец Потемкин», «Мать», «Потомок Чингисхана», «Встречный», «Два дня», «Арсенал» и «Колиивщина» овладевают художественными средствами социалистического реализма.

Националисты в художественных образах пропагандировали контрреволюционные утверждения о «безбуржуазности украинской нации», о революционности украинского кулачества и возможности «врастания» его в социализм, о революционном перевооружении националистов и петлюровцев. Через кино пытались доказать революционность запорожского казачества, борьбу социальную подменяли борьбой национальной; старались показать «страдания» ликвидируемого кулачества, идеализировали украинскую старину, экранизировали буржуазно-националистских писателей.

Националисты состряпали такие низкопробные агитки: «Остап Бандура» и малороссийский лубок «Черевички». Националисты проникли и в художественное руководство кинематографии (Яловый, Досвитный, Черняк, Тютюнник и др.) и проводили свою вредительскую работу: протаскивали националистическую продукцию, пытались дезорганизовать советскую кинематографию, игнорировали талантливый рабоче-крестьянский молодняк.

Фильма «Синий пакет» Лопатинского была создана националистами для доказательства возможности врастания кулачества в социализм. Этот же режиссер экранизирует сочинение буржуазного писателя Нечуя-Левицкого «Василина», пропагандируя демократичность украинской нации, замазывая существование украинских помещиков и буржуазии, направляя гнев зрителя на польского помещика и вообще на поляков. Ту же линию он проводит и в своей фильме «Кармелюк».

Режиссер Радыш в своем сценарии «Тарас Трясило» доказывает демократичность Запорожской сечи, пропагандирует тезис Ефремова и Яворского в их фальсификации истории Украины. В следующем своем сценарии «Тебе дарю» Радыш переносит националистическую романтику с казацких времен на период гражданской войны, отождествляя «освободительную» борьбу казачества с пролетарской революцией.

Контрреволюционер Гавронский ставит идейно-вредную фильму «Темное царство» и буржуазно-националистическую фильму «Любовь».

Режиссер Стабовой под напором националистов сделал несколько националистических картин: «Ступать мешают», «Экспонат с паноптикума» и «Жемчужина Семирамиды». Здесь у него сплошное перерождение петлюровцев, врастание их в социализм и идеализация казацкой страны. Последнее время Стабовой старается исправить свои националистические ошибки. В своей хроникальной фильме «Олимпиада», снятой в 1933 г., он уже стоит на правильных идеологических и художественных позициях

Националисты экранизируют контрреволюционного двурушника Винниченко («Приключение полтинника»), заготовляют сценарий «Ветер с порогов», рисующий страдание ликвидируемого

кулачества (Брасюк) и продвигают националистическую контрабанду даже на детские экраны (сценарии «Баю, детка», «Красный платочек» и «Когда цветут вишни»).

В тематическом отношении украинская советская кинематография дала больше всего фильм о гражданской войне. В идеологическом и в художественном отношении это самая значительная группа фильм: «Арсенал», «Два дня», «Укразия», «Трипольская трагедия», «Перекоп», «Ночной извозчик», «Бенефис клоуна Жоржа», «Мирабо».

Рядом с такими большими художественными полотнами как «Арсенал» и «Два дня» мы имеем приключенческую фильму из гражданской войны «Укразия» и явно натуралистическую фильму «Трипольская трагедия». Не удовлетворяют художественным требованиям и последние выпуски Украинфильма о гражданской войне: «Казнь», «Путь расчищен» и «Суровые дни». Эти картины схематичны, с налетом агитки.

Конечно и в идейном и в художественном отношении тематика гражданской войны не исчерпана, да и не может быть исчерпана. Художникам предстоит дать яркие захватывающие полотна о героике этой борьбы.

Вторая группа фильм отражает героику социалистического строительства. Нужно иметь ввиду колоссальную работу, которую провели советские кинематографисты за освоение этой тематики в борьбе с националистами, буржуазными формалистами. Мы уже указывали, что до 1928 г. преобладала историческая тематика, о социалистическом строительстве никто не писал и не снимал. Отсутствовала производственная тематика социалистической перестройки деревни. Только позже был дан бой, и на экране стали появляться картины о сегодняшнем дне.

Мы назовем картины о соцстроительстве: «Земля» и «Иван» Довженко, «Джальма» Кордюма, «Одиннадцатый» Вертова, «Небывалый поход» Кауфмана, «Контакт» Косухіна, «Итальянка» Лукова, «Трансбалт» Билинского, «Не задерживайте движения» Коломойцева и др. О социалистической перестройке украинской деревни показано недостаточно и не всегда в идеологическом отношении правильно.

Полнее представлена производственная тематика, но кроме фильмы «Иван» Довженко ни одного выдающегося полотна не сделано. Если принять во внимание, что и Довженко в картине «Иван» не сумел раскрыть образ нового человека, го станет ясным, что украинские кинематографисты не выполнили основной задачи — отразить пафос социалистического строительства.

Больше всего орудовали националисты в бытовой тематике. Только за последние годы одесская фабрика выпустила интересную комедию «Приятного аппетита» (сценарий Корнейчука, режиссер Шмаин) на тему «общественное питание».

Историческая тематика представлена картиной «Колиивщина», которая явилась решающим ударом по псевдо-художественным националистическим агиткам типа «Тарас Трясило».

На интернациональные темы сделаны фильмы «Гамбург», «Джимми Хигинс», «Негр из Шеридана», «Хрустальный дворец» и др. В художественном отношении это средние картины, правильно раскрывающие классовую борьбу в капиталистических странах.

Комсомолу посвятил свою работу молодой режиссер Л. Луков. Он дал к 15-летию ЛКСМУ увлекательную фильму «Молодость» — о героической борьбе комсомола в подполье.

Для детей сделаны фильмы «Сэм себе Робинзон» и «Баю, детка» Френкеля «Сенька с Мимозы» Маслюкова, «Поздравляю с переходом» Григоровича и др. Все эти работы, кроме фильм режиссера Френкеля, представляют серую, неполноценную продукцию.

Совсем слабо представлен комедийный жанр. Работы молодого режиссера Шмаина — «Станция Пупки» и «Приятного аппетита» — очень далеки от совершенства.

Довженко в фильмах: «Сумка дипкурьера», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван» и в работе над фильмой «Аэроград» показал себя замечательным оригинальным художником. Выше всего он поднялся в своей фильме «Арсенал». Живо и талантливо отразил героическую борьбу украинского пролетариата за советскую власть. В фильмах «Земля», и «Иван» Довженко несколько снижает свой пафос борьбы, вносит элемент рассудочности, углубляется в психологию.

В новой своей работе «Аэроград» Довженко продолжает лучшие традиции прекрасной поэмы «Арсенал», подымается в творческом пафосе на новые высоты изображения героики строительства и борьбы за оборону социалистической родины. «Аэроград» рисует борьбу на Дальнем Востоке, где особенно остро чувствуется военная угроза и опасность интервенции. Довженко мастерски раскрывает героические образы новых советских граждан, перестраивающих образ просторов Восточной Сибири, готовых самоотверженно защищать социалистическую родину.

Режиссер Кавалеридзе сделал прекрасную фильму «Колиивщина», поднявшую украинскую советскую кинематографию на новую ступень. Реж. Кавалеридзе пришел в кинематографию как талантливый скульптор. С первых шагов своей художественной работы в кинематографии он смело отбрасывает все творческие зады, преодолевает утвердившийся штамп и упорно работает над исторической темой. В 1928 году под напором фашиствующих академиков в своей первой работе «Ливень» делает серьезные националистические ошибки. Не выпутывается из формалистического плена и в последующей фильме «Перекоп», рисующей героическую борьбу Красной армии за Перекоп. И, наконец, проваливает фильму «Штурмовые ночи», не сумев за шелухой эстетизирования увидеть социалистическую действительность.

Только в 1933 году после серьезной перестройки он дает художественную фильму «Колиивщина», нанося сокрушительный удар по националистическому лагерю как художник, утверждая себя на позициях реалистического мастерства. В «Колиивщине», раскрывается героическая борьба украинских крепостных крестьян с польской украинской шляхтой. Образы Гонты и Зализняка раскрыты с исключительной художественной правдивостью. Образ Семена Неживого — вождя восставших крепостных — насыщен классовой непримиримостью, интернационализмом.

В новой постановке «Прометей» Кавалеридзе задался целью раскрыть по мотивам творчества Тараса Шевченко гениальный образ крайнего радикала — бунтаря прошлого столетия, отлущивая от него всю националистическую шелуху.

Режиссер Тасин известен по фильмам «Алим», «Джимми Хигинс», «Ночной извозчик». В 1928 году он подпал под влияние формалистов и срывается в схематизм, в формалистическое обыгрывание. В результате сомнительного качества картины: «Соленые ребята», «Гость из Мекки» и «Атака». Только после длительной перестройки он начал работать над звуковой фильмой на индустриальную тему. «Большая игра» (сценарий Исаева) — реалистическая фильма о новых людях социалистической индустрии.

Режиссер Кордюм (фильмы «Непобедимые», «Джальма», «Ветер с порогов» и «Последний порт») после реалистической фильмы «Джальма», рисующей борё-бу с кулачеством за перестройку советской деревни, допускает националистический срыв в фильме «Ветер с порогов». В фильме «Последний порт» он снова стоит на реалистических позициях.

Режиссеры Стрижак и Билинский (картины «Суровые дни» и «Казнь») не поднялись на уровень мастеров, не сумели еще вырваться из плена схематизма и агитки. Все же отдельные работы этих режиссеров утверждают возможность преодоления художественных штампов и перспективу художественного роста.

Следует еще отметить режиссеров последнего периода как Луков, Френкель, Коломойцев, Шмаин и Маслюков, давших уже несколько картин и работающих сейчас над новыми произведениями.

Режиссер Гричер через фильму «Подозрительный багаж», «Блуждающие звезды» и «Сквозь слезы» пришел к новой интересной в формальном, отношении фильме «Хрустальный дворец», рисующей тему борьбы за мелкобуржуазную интеллигенцию на Западе.

Обособленной группой в украинской кинематографии стояли в период работы на Украине работники так называемой «неигровой кинематографии»: Д. Вертов (фильмы «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом», «Симфония Донбасса») и Кауфман (фильмы «Весной», «Небывалый поход»). По своим устремлениям они — представители технической интеллигенции, пытающиеся техницизировать творческий процесс. В философском отношении так называемая теория «киноглаза» есть отражение механистических влияний в кино.

Все же в своих лучших фильмах «Одиннадцатый» и «Весной» мастера «неигровой» фильмы сумели дать широкую фактографическую картину советской действительности.

За последнее время кроме режиссеров выросло несколько талантливых операторов (Экельчик, Панкратьев), сценаристов (Корнейчук, Исаев, Рсзенштейн) и актеров (Бучма, Надемский, Масоха, Шагайда, Войшвило и др). В украинской советской кинематографии работают такие воспитанники братской кинематографии РСФСР как режиссеры: Ромм[317], Уринов[318] и сценаристы Олеша[319], Лев Кассиль[320], Леонидов, Лео Мур и др.

Ясно, что все эти творческие кадры далеко недостаточны. Проблема кадров становится перед украинской советской кинематографией со всей остротой.

Поэтому особенное значение имеет рост творческого молодняка. Бывшая группа рабочего молодняка кино, из которой выросли интересные режиссеры, операторы, сценаристы и организаторы показала, как из кинорабмольцев могут вырасти хорошие работники художественной кинематографии. Из этой группы можно привести известные имена: Лукова, Розенштейна, Мордерера, Корнейчука.

Письмо тов. Постышева к группе бывших кинорабмольцев с большой остротой ставит вопрос об упорной учебе, об овладении сложной техникой кинематографического искусства. Письмо намечает широкую программу работы ленинского комсомола в кинематографии и дает четкую установку для всего кинематографического фронта.

В 1934 году запущены и запускаются в производство такие интересные произведения, как: «Аэроград» Довженко, «Прометей» Кавалеридзе, «Большая игра» Тасина, «Солнечная новелла» Коломейцева, «Удивительный сад» Френкеля, «Солдат» Лукова, «Половодье» и «Мое» Стрижака и др.

Эти фильмы, характеризующие большой перелом, есть лучший рапорт украинской советской кинематографии к XVII Октябрю и 15-летию советского кино.

Украинские советские кинематографисты под руководством ЦК КП(б) У сумеют закрепить первые достижения после разгрома националистической контрреволюции и дадут на советский экран увлекательные большевистские фильмы.

Советское кино. 1934. № 11/12. Ноябрь-декабрь. С. 84–93.

317. *Ромм Михайло Ілліч* (1901–1971) — російський режисер театру і кіно, сценарист, педагог, публіцист. Л-т Ст. пр. (1941, 1946, 1948, 1949, 1951). Нар. арт. СРСР (1950). — *Прим. упор.*

318. *Урінов Яків Ісаакович* (1898–1976) — режисер і сценарист. Засл. арт. Киргизької РСР (1943), засл. діяч мист. Бурятської АРСР (1944). — *Прим. упор.*

319. *Олеша Юрій Карлович* (1899–1960) — російський письменник, поет і драматург, журналіст, сценарист. — *Прим. упор.*

320. *Кассіль Лев Абрамович* (1905–1970) — російський письменник, сценарист. Член-кореспондент АПН СРСР (1965). Л-т Ст. пр. (1951). — *Прим. упор.*

І. Іваницькій

КЛАСИКИ НА ЕКРАНІ

Один із засобів освоєння культурної спадщини через кіномистецтво є екранізація кращих творів літератури. Завдання стоїть так, що екранізувати можна і треба не тільки демократично-поступових письменників, а й буржуазну класичну літературу, якщо вона розкриває класові протиріччя і до певної міри об'єктивно показує дійсність своєї доби, коли через революційне осмислення цієї літератури можна допомогти визвольній боротьбі пролетаріату. Оцінка творчості Бальзака в класиків марксизму та спроби революційно осмислити через екран творчість буржуазних письменників (наприклад, «Петербурзька ніч») стверджують це положення.

Коли справа йде про використання історичного матеріалу, то, ясна річ, перевагу в екранізації теж мають літературні полотна, оскільки в них зосереджені важливі і драматургічно сформовані драматичні колізії класової боротьби.

Кіно має багато можливостей популярно і для найбільш масових аудиторій показати справжнє обличчя минулого і тепер, в час особливо гострої боротьби на історичному і літературному фронтах, ці можливості треба максимально використати.

Екранізація кращих творів літератури — справа не нова. Кілька десятків назв екранізованих романів, повістей, оповідань світової, російської і української літератур свідчать про широке використання літературних сюжетів у кіні. Представники різних класів, кожний по-своєму, з своєю метою та своїми ідейно-художніми засобами екранізували літературні твори. В першу чергу це виявлялося в виборі автора та певного твору з його творчості. Це мало, звичайно, першорядне, але не вирішальне значення. Головне було і є в ідейно-художній трактовці твору кінематографістом.

Засобами кінематографії буржуазія намагається відвернути увагу пролетарського і дрібнобуржуазного глядача від тяжкої дійсності загниваючого буржуазного суспільства, малюючи йому «привабливі» обрії суспільного миру. Так, в дореволюційній Росії екранізували вірш Мінського «Сны мимолетные, сны беззаботные снятся лишь раз» (реж. Волков, фабр. Тиман и Рейнгард, 1913 р.). За Апухтіним ставили «Разбитая ваза» (реж. Протазанов, та ж фабрика 1913 р.) та інші. Американська фірма «Парамонт», взявши глибокий соціально-психологічний роман Теодора Драйзера «Американська трагедія», перетворила його з різкого обвинувачення американського буржуазного суспільства на звичайну уголовну кіно драму[321].

Екранізували «Отца Сергия» Льва Толстого, лишали від філософської повісті письменника тільки еротичні колізії. І навіть у тих випадках, коли бралися глибоко соціальні полотна, в них старанно вихолощувалася класова боротьба, а вся увага зосереджувалася на романтичних ситуаціях (наприклад, «Селямбо» за Флоберу).

Як бачимо, сама екранізація літературних творів є прояв загостреної класової боротьби. Адже не випадково були намагання збоку націоналістів в українській радянській кінематографії екранізувати саме націоналістичну літературу; не випадково на екран потрапляли письменники з яскравобуржуазним націоналістичним спрямованням та письменники-дворушники.

321. Відомості взято з Б. Ліхачева — «История кино в России» та Ф. Шипулінського — «История кино на Западе».

Щодалі справа екранізації кращих літературних творів все ускладнюється, вимоги до екранізації збільшуються. Але одноразово і завдання становляться все чіткіші. Кращі майстрі радянської кінематографії не гребують працювати над втіленням кращих літературних творів у кінематографічні полотна. Можна не сумніватися, що в недалекому майбутньому кращі літературні твори промовлятимуть до багатомільйонного трудящого глядача мовою здорових образів.

Розглядати всі екранізовані за літературними творами фільми нема можливості, та, здається, і нема потреби. Тому зупинімося на головніших екранізованих фільмах, зокрема на фільмах української радянської кінематографії.

Перше питання методологічного порядку про цілі і завдання екранізації класиків виникає в зв'язку з тим, що причини, які примушують кінематографістів братися за екранізацію літературних творів, зумовлені їх класовими позиціями. Наприклад, в дореволюційній Росії окремі приватні кінофабрики кидалися на літературні сюжети, щоб успішніше конкурувати з своїми ворогами. Розрахунок був вірний. Популярність письменників, що їх бралося для екранізації, була настільки велика, що допомагала кінокапіталістам провадити цю конкуренцію з значним успіхом. Так, кінофабрикант Дранков в боротьбі з своїм смертельним конкурентом Ханжонковим ще в 1908 році перейменовує свою стару картину «Московский Хитров рынок» на «Бывшие люди» — типы М. Горького. Він же кінематографує 80-річний ювілей Льва Толстого. Ці фільми мали великий успіх. В 1919 році в Росію привозять два фільми за романом А. Дюма (фірма — «Чинес»): «Три мушкетера» і «Графиня Монсоро». Успіх від цих фільмів перевершив увесь прибуток від попередніх екранізацій літературних творів. Тоді ж Ханжонков використав у боротьбі з своїм новим конкурентом фірмою «Пате» спосіб Дранкова. Була випущена картина «Песнь про купца Калашникова» за поемою М.Ю. Лермонтова, «Сцены из “Мертвых душ”» и «Женитьба» за Гоголем. До 1914 року різними фірмами екранізуються твори Льва Толстого, Сухово-Кобилина, Пушкіна, А. Толстого, Лермонтова, Некрасова, Тургенева, А. Купріна, Достоєвського, Островського, Ожешко, Котляревського, Чехова, Л. Андреева, Міцкевіча, Майкова, Крилова та ін. З усієї цієї продукції на нашому екрані використати майже нічого не можна. Всі ці фільми мають тільки історичний інтерес. І це зрозуміло. Не зважаючи на конкуренцію між собою, ця дореволюційна кінематографія створювала єдиний ідеологічний фронт — служіння капіталу. В зв'язку з цим з літературних творів часто вибиралося все те, що затушковувало класову боротьбу. («Песнь о вещем Олеге», «Драма на охоте», «Как хороши, как свежи были розы» та ін.), або бралося класиків і так їх фільтрували, що у них і сліду не лишалося від соціальних проблем («Гроза» Островського), абож ці проблеми подавалися в буржуазно-моралізаторському плані («Хозяин и работник» за Л. Толстим).

З художнього боку це була спочатку лубочна інсценізація літературних творів, а далі екранізація ускладнилася, і кінорежисери перекладали літературні образи на зорові в спосіб грубої театралізації. Усвідомлення специфікації кінематографічного мистецтва, у відміну від натурального театра, прийшло вже після 1914 року.

Рецидиви дореволюційно-буржуазної практики екранізації літературних творів ми натрапляємо і після революції. Так, на Україні екранізуються повісті Гоголя «Сорочинський ярмарок» (фільм «Сорочинський ярмарок» — реж. Г. Гричер) і «Ніч під Різдво» (фільм «Черевики» — реж. Чардинін), які в ідейно-художньому відношенні скопійовані з дореволюційних фільмів цього типу. Реставрацію цієї антихудожньої макулатури треба з'ясовувати не стільки браком мистецьких смаків, як намаганням націоналістів з колишнього художнього керівництва ВУФК'у всякими способами просунути наце-мівську контрабанду на радянський екран. В цих фільмах яскраво виступає ідеалізація куркульського села, без жодних ознак диференціації. Натомість висувається

образ шахрая-цигана і шинкаря-єврея, що мали представляли «єдину» темну пляму на фоні «світлого» патріархального села. Позитивними образами у цих фільмах виступають трафаретні карookий, у широких штанях, парубок і «дебел» чорнобрива дівчина. Взагалі ж виходила куркульська ідилія типу — «Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка».

Крім цих прикладів націоналістичної контрабанди в екранізації, наведемо ще й інші. Взяти хоча б фільм «Василина» (за повістю буржуазно-націоналістичного письменника Нечуя-Левицького — «Бурлачка»), сценарій націоналіста-дворушника Ялового, режисер Лопатинський. І сценарист і режисер — відомі своєю націоналістичною роботою в українській радянській кінематографії. Фільм «Кармелюк» (екранізований частково за історичними переказами, за однойменною історичною піснею, а частково за творами українських письменників: Марка Вовчка та Васильченка (режисер згаданий уже Фауст Лопатинський), фільм «Тарасове життя» (про життьовий шлях Т.Г. Шевченка, реж. Чардинін) і зрештою, екранізація відомого контрреволюціонера В. Винниченка («Пригоди полтинника» — сценарій М. Бажана, реж. Лундін). Всі ці роботи показують значну активізацію націоналістів в справі екранізації літературних творів з послідовно-націоналістичним спрямованням. Екранізація літературних творів спадщини була найслабшою дільницею кінематографічного фронту, і сюди націоналісти скерували свій основний вогонь.

В цих фільмах пропагувалися такі націоналістичні теорії, як безбуржуазність української нації, опоетизовувався «одвічний» демократизм українського народу та його «вибраність». Подібна екранізація яскраво свідчила про уперту націоналістично-просвітянську діяльність в порядку «освоєння» класиків (див. статтю М. Бажана в першому нумері журнала «Кіно» за 1928 рік).

У фільмі «Василина» (а частково і в фільмі «Микола Джеря», який зроблений за принципом точного копіювання літературного твору), позначені всі націоналістичні атрибути, притаманні письменникові. Поруч з усіма ознаками біологічної досконалості і ідилічної завершеності українського куркуля тут виступає чарівна природа, що робить землю українську «обітованною». Але… цю «гармонію» порушує чужонаціональний пан-заводчик, поміщик, який визискує, знущається, гвалтує і сміється з народу. «Своїх», українських, ні куркулів, ні поміщиків та заводчиків тут не побачимо. Фільм від початку до кінця зроблений за принципом низькопробної натуралістично-сентиментальної, тенденційно-націоналістичної агітки.

Інші фільми, наведені вище, зроблені за таким же настановленням. У фільмі «Кармелюк» теж подано село без класової боротьби, ідеалізоване за націоналістичним принципом, село, яке бореться не проти українського куркуля і панства під керівництвом опоетизованого розбійника «Кармелюка», а проти панства іноземного, тоді як насправді Кармелюк був представником селянської бідноти. Історична дійсність у картині викривлена. Соціально постать Кар-мелюка Подана невірно. Лопатинський всіма художніми засобами намагався замазати класову боротьбу серед української нації, а глибоко-соціальну постать Кармелкжа перелицювати на легендарно-казкового «національного» героя. Всі останні націоналістичні атрибути у фільмі «Кармелюк» ті ж, що й у фільмі «Василина».

Фільм «Тарасове життя» (дві серії, сценарій контрреволюціонера-націоналіста Панченка, реж. Чардинін) зроблений за принципом театральної інсценізації націоналістично-скомпонованої біографії поета, головне завдання якої показати Шевченка мучеником за національну «правду», викликати «сльозу» і приховати справжню суть постаті цього великого поета селянської революції першої половини XIX сторіччя.

Націоналісти просунули на екран і контрреволюціонера-дворушника Винниченка. Щоб успішніше це зробити, вони, за прикладом контрреволюціонерів-літературознавців розподілили

всю творчість цього письменника на період, коли він був буцімто «послідовно-революційний» письменник (заробітчанські і тюремні оповідання) і пізніший період, коли Винниченко, мовляв, «відходить» від «ортодоксальних» позицій. З оповідань Винниченка було взято два: «Федько халамидник» та «Бабусин падарунок» і скомпоновано фільм для радянських дітей «Пригоди полтинника». У фільмі «Пригоди полтинника» реальна класова боротьба підмінена солоденьким сюсюканням, а замість класових протиріч подано «антиморальний» вчинок обивателів по відношенню до «юного надгероя». Вороже спрямування цього фільму цілком виразне й очевидне.

Як зразок буржуазного підходу до екранізації класиків у російській радянській кінематографії, можна навести фільм «Капітанська дочка»[322] (за однойменною повістю А.С. Пушкіна), в якому не розкрито соціального значення пугачовщини, а образи капітанської дочки і її нареченого подано з ліберально-дворянських позицій, слідом за Пушкіним останнього періода творчості, коли він відійшов від декабристських переконань. Теж саме можна сказати про екранізацію окремих повістей Лєрмонтова (Максим Максимыч, «Бела» та інш.).

Не підлягає жодному сумніву, що контрреволюційних, націоналістичних письменників припускати до екранізації не можна і з намаганнями контрабандою просунути їх на радянський екран під будьякою приправою треба рішуче і послідовно боротися. Все екранізоване треба пильно переглянути і шкідливе з екрану вилучити.

З письменників і окремих творів для екранізації в першу чергу треба вибрати тих, що своїм демократично-революційним спрямованням є близькі для пролетаріата, в творах яких, в усякому разі, яскраво виступають класові протиріччя. Це письменники, які з прогресивних позицій розкривають соціальну дійсність свого часу. Коли на цих письменників, иа цю літературу глянути очима сьогоднішнього дня, то при екранізації вони по-справжньому допомагатимуть радянському глядачеві опанувати культурну спадщину і зрозуміти минуле, щоб успішніше боротися за прекрасне майбутнє.

З української літератури заслуговує на виключну увагу проблема екранізації таких корифеїв, як Шевченко, Франка, Коцюбинський. Всі вони глибоко відображають свою епоху і завдання використати їхню творчу спадщину, допомогти й кіном покласти краб намаганням всяких націоналістів внести свої оцінки їхньої літературної творчості і громадської діяльності має виключне значення.

Ми вже наводили характеристику фільма Чардиніна «Тарасове життя», оскільки Шевченко в ньому поданий саме з націоналістичних позицій.

Все це примушує нас в особливою радістю зустріти ініціативу маїстра картиви «Коліївщина» — режисера І. Кавалерідзе ставити фільм за мотивами творчості Шевченка.

Робота тов. Кавалерідзе тільки розпочинає кінематографічне осмислення Шевченка. Безумовно, що і окремі твори, і вся творчість поета-бунтаря в цілому найдуть ще нових своїх талановитих кінематографістів, які віддадуть свої здібності на екранізацію його творчості. Про функціональність цих фільмів, про успіх їх за умови більшовицького використання поетової спадщини сумніватися не доводиться. Талановито вроблені фільми на біографи і на творчості поета будуть значною вкладкою в радянську культуру.

Виняткове значення для екранізації мають такі два велетня української класики, як Ів. Франко та Михайло Коцюбинський. З обох них екранізовано покищо духе мало: фільми «Фата Моргана» і «Навздогін за долею» (за повістями М. Коцюбинського: «Фата Моргана» і «Дорогою ціною») та «Борислав сміється» (за односменною повістю Івана Франка) і все. Якість їх, а особливо фільму «Фата Моргана», стоїть на духе низькому ідейно-художньому рівні.

322. «Капітанська дочка» (1928, реж. Ю. Тарич). — *Прим. упор.*

Значення критичного використання культурної спадщини цих письменників в будівництві радянської культури, гостра боротьба, що провадиться навколо них проти націоналістів, вимагають вдумливої, негайної проробки розгорненого плану екранізації їхнього творчого доробку і навіть нового випуску фільмів на теми уже екранізовані, але виконання яких нас задовольнити не може. Справді літературні твори «Фата Моргана» і «Борислав сміється» (як чимало й інших) своєю ідейністю і майстерно художньо-драматургічною побудовою цілком заслуговують на повторну екранізацію, заслуговують на те, щоб за них взялися справжні майстри і створили величні епопеї про перші робітничі виступи на бориславських нафтових копальнях і про грандіозні селянські повстання 1905 року.

Поруч з цими письменниками треба розробити план екранізації революційно-демократичних письменників, письменників-народників, як Чернишевського, Глеба Успенського, Радищева, Щедріна та ін. Треба і надалі вперто працювати над екранізацією класиків літератури, вибираючи з їхньої творчості все, що найяскравіше відображав історичне минуле.

Заслуговують на невідкладну увагу з боку кращих кінематографістів щодо екранізації і такі письменники, як Гоголь, Островський, Пушкін, Гончаров, Панас Мирний, Тобілевіч, Стендаль, Бальзак, Мопасан та ін., що в своїй творчості більш чи менш правдиво розкривають гніт феодально-буржуазного класу царської Росії та Заходу. Тут безмежне поле для ленінського використання спадщини.

Наше використання класиків на екрані, у відміну від буржуазної кінематографії, мусить бути суворо-плановим і незалежним від усяких побічних мотивів.

Екравізацію треба також поставити на службу таким проблемам сьогоднішньої кінематографії, як створення повнокровного образа, героя нашої доби — ударника соціалістичного будівництва, створення повноцінної радянської комедії та навіть, як це не дивно, опанування індустріально-колгоспної тематики, що все ще відстав і кількісно і якісно в розвитку радянської кінематографії на загальному тлі її безперечних успіхів.

Нам треба повчитися у класиків опановувати специфіку жанрів, а особливо жанру комедії. Для цього було б корисним екранізувати окремі комедії Арістофана, Мольєра, Гоголя, Фонвізіна, Грибоєдова і на них повчитися створювати оригінальні комедійні сюжети. Це тим важливіше, що багато з наших кінематографістів намагаються освоїти комедійну специфіку, копіюючи сучасну буржуазну американську комедію, побудовану на трюках. На нашу думку, повноцінного соціального навантаження в радянській комедії можна досягти тільки навчаючись на найкращих зразках класичної комедії.

Проблема сміху на радянському екрані ще остаточно не розв'язана. Ще не створено ні комедійних масок, ні комедійних образів. Головна причина цього та, що кінематографісти занедбали специфіку на радянському екрані, не усвідомили, що наша комедія не тільки мусить картати, осміювати, а й стверджувати позитивне і, нарешті, забули, що при будьякому комедійному матеріалі, без специфічної драматургічної побудови, властивої тільки комедії, жодної комедії не зробиш. Учоба в класиків, критичне опанування найкращих їх здобутків стане одним з чинників в створенні повноцінної радянської комедії.

Класична література також може багато дечому навчити — як треба розкривати образ героя нашої доби. Кінематографія конче мусить критично освоїти цю літературу. В ній багато повчального. Всім нам ясно, що наш радянський герой, у відміну від героя XIX сторіччя, не має протиріч з суспільством, а, навпаки, живе його ідеалами, що він мусить бути гармонійно розвинений, цілеспрямований, творчо сприймаючи життя.

Але наші фільми про молоду людину XX сторіччя аж до останнього часу часто були безбарвні, схематичні, емоційно слабкі, а тому нудні, непереконливі. Кіномайстри до обрава нашої людини підходили однобічно, позбавляли цей образ усякої страсності, барвистості, не показували її в особистому житті, а виключно брали виробниче та «засідательське» оточення. Образи ці робилися обов'язково на 100% довершеними, а тому без потреби рухатися вперед, позбавленими всяких конфліктів і драматичних колізій. Звичайно, наші ударники не пізнавали себе на екрані і не протестували проти таких героїв.

Екранізація романів про молоду людину XX сторіччя з критичним освоєнням цього матеріалу навчить нас створювати цікаві образи наших радянських героїв, які борються, люблять, страждають, але перспектива яких цілком ясна. їх перспектива — на шляхи боротьби за соціалізм, їх інтереси з інтересами трудящого суспільства цілком вбігаються.

Якими ж засобами користуватися в самому процесі екранізації, щоб, з одного боку, зберігти дух часу, барви твору і обличчя письменника, а з другого — побачити минуле а наших позицій, подивитися через об'єктив розкріпаченого розуму? Ми мали багато прикладів і в театрі 1 в кіиі, коли класика сприймали некритично, реставрували його твір на основі його я ідеологічних засад, не вміли дивитися на речі очима сьогоднішнього дня. Не менш було прикладів і протилежних перекручувань, коли класика «осучаснювали» до запаморочення. Робили його майже радянським письменником. Нормальним в новому осмисленні класика можна вважати такий стан, в якому на основі незмінного тексту по-новому трактуються події і образи, для чого використовуються всі можливі художні засоби.

В кінематографії осмислення класиків значно ускладняється екранною специфікою і відмінною драматургічною побудовою фільму. Тому проблема використання класичних творів значно утруднюється. Поперше, треба застерігти товаришів від будьякої канонізації і рецептів, які дехто намагається нав'язати в справі екранізації класиків. Способів екранізації е багато і дальші шукання в цьому напрямку можна вважати тільки за корисні.

Але тут виникає питання в зв'язку а тим, що окремі кінематографісти, борючись за оригінальність кінематографічних творів, вимагають, щоб на основі класичних сюжетів писати цілком оригінальний твір. Чи вірна ця вимога? І чи треба її, принаймні, абсолютизувати? Нам здається, що ні. На нашу думку, підхід до проблеми екранізації з якоюсь зарані вигаданою формальною міркою може завдати тільки непоправної шкоди. Треба підходити в кожному конкретному випадку з доцільності, ураховуючи ідеологічне спрямовання класика, драматургічну побудову твору та художні нахили самих товаришів, які беруться до екранізації. Практика радянської кінематографії в цьому відношенні дуже повчальна.

За приклад того, як іноді некритично підходять до екранізації класиків літератури, може бути фільм «Навздогін за долею» та «Борислав сміється». Екранізовані вони за способом грубої інсценізації розкадрованого літературного твору, а оскільки драматургічна побудова літературних творів, які лягли в основу інсценізації, відмінна від драматургії кінематографічних полотен, то наслідки екранізації вийшли досить бліді, а образи фільмів — невиразні та схематичні. Крім цього, автори фільмів некритично поставилися до класиків, не подивилися на них очима сучасників соціалістичного будівництва. В зв'язку з цим повість «Дорогою ціною», твір раннього періоду творчості Коцюбинського, коли він перебував під міцним впливом народницької ідеології, некритично реставрований; в основу трактування образів покладено світогляд Коцюбинського раннього періоду з відзначеними впливами. Тому добу останніх років кріпацтва у фільмі не розкрито (так, як і в фільмі «Микола Джеря» — режисери. Терещенко і Рона).

Образи Остапа і Солопії подано в пасивно-присоложеиих формах, обмежено, зовнішньо-декоративними засобами без внутрішнього розкриття.

Теж і в фільмі «Борислав сміється» (сценарій Нечеса, реж. і оператор Рона). Як знаємо, класова обмеженість Івана Франка, представника ідеології придушеного селянства, а елементами націоналістичної обмеженості і в ранньому, кращому періоді його творчості, не дали йому змоги побачити соціалістичну перспективу в боротьбі пролетаріату та його союзника — трудящого селянства в боротьбі проти капіталістичного ладу. Тому твір «Борислав сміється» не є твором пролетарської літератури. Очевидно, що брак ясної перспективи не дав змоги письменнику викінчити цей твір. Ясна справа, що радянський кінематографіст мусив би урахувати це. Вийшло ж навпаки. Твір екранізовано не за принципом критичного освоєння культурної спадщини, а просто заснято інсценізовані епізоди з повісті, з ігноруванням образів та глибшого розкриття соціальних колізій. «Побратими» і капіталісти Борислава вийшли на екрані блідими тінями, не кажучи вже, що добу шаленого нагромадження капіталу на бориславських нафтових розшуках не розкрито навіть на тому рівні, як це зробив Іван Франко.

З протилежною помилкою у використанні спадщини виступив у фільмі «Фата Моргана» режисер Штрижак. В нього, бачте, виникла потреба «революціонізувати» Коцюбинського: з представника революційної частини дрібнобуржуазної інтелігенції перетворити його на стовідсоткового більшовика. З цього почалися зміни і доповнення прекрасної повісті Коцюбинського. Разом з зовнішнім революціонізуванням зовсім обезбарвлено образи повісті, аж до позбавлення їх особистості і імен.

Поперше, автори ввели у фільм штучно примонтовані спочатку і в кінці епізоди,, яких у повісті Коцюбинського нема (розгін демонстрації, боротьба селян з військом тощо). Але головне не в цьому. Головне в тому, що автори фільму, замість того, щоб показувати події 1905 року на селі через індивідуалізовані образи, як це робить Коцюбинський, спробували подивитися на образи через схему по-лубочному. Навіть не зважаючи на вдумливу гру окремих акторів (Бучма виконує роль Хоми Гудзя), образи у фільмі так і лишилися не розкритими і безбарвними. Фільми сам по собі став повчальним фактом, як не треба екранізувати класиків.

Як позитивні факти, треба навести приклади екранізації Салтикова-Щедріна (фільм «Іудушка Головлев» — режисер Івановський) і Островського (фільм «Гроза» — режисер Петров). В цих творах, що теж мають значні хиби, в цілому вірно осмислено добу, глибоко розкрито образи героїв, а разом з цим збережено твір письменника. Не зважаючи на те, що дехто з кінематографістів закидає цим фільмам камерність, «некінематографічність», радянський глядач ствердив свою позитивну оцінку цієї екранізації — масовим відвідуванням і хвальними відгуками. Очевидно, що зазначені закиди побудовані на хибних основах. Товариші не урахували величезних можливостей, які принесло з собою звукове кіно, не взяли на увагу нових перспектив, що дає кіну гра талановитих акторів (Гардін, Тарасова та інші), і робили неправильні висновки.

Екранізація цих творів багато дечому навчає і в справі організації сюжетного матеріалу. Особливо повчальним є фільм «Іудушка Головлев». Тут з багатолінійного, родиннохронікального роману створено єдину сюжетну площадку з своєрідною драматургічною побудовою. І це складне завдання, без реалізації якого, можливо, не вийшло б і фільму, реалізовано майстерно.

У фільмі «Гроза» з багатющого матеріалу п'єси Островського з смаком вибрано соціально і кінематографічно навсоковитіші сюжетні пункти і на їх основі зверстано сюжет фільму. Навіть драматургічна лінія п'єси великою мірою збережена в фільмі. І все це фільму не пошкодило.

Іншими засобами користувалися художники, екранізуючи Достоєвського. Не зважаючи на реакційність ідеологічного спрямовання цього письменника, у нього, хотів він того чи ні,

проривалося об'єктивне (звичайно досить звужене) відображення соціальних колізій. Зокрема він вдало відбив безвихідне становище дрібнобуржуазної інтелігенції за капіталізму («Неточна Незванова» і «Белые ночи»). Цей момент вдало використали автори фільму «Петербурзька ніч» (тт. Рошаль і Строєва). Взявши в основу зазначені повісті Достоєвського, вони використали лише соціальні мотиви їх та окремі сюжетні положення. Чи мали вони підставу це робити? На нашу думку, так, мали цілковиту підставу.

Ми вважаємо за помилкове твердження В. Гоффеншефера у його статті «Реставраторство или творчество» («Литературный критик», 1934 г., № 4). Тов. Гоффеншефер вважає за єдино правильну лінію екранізації — лінію авторів «Петербурзької ночі», де, на його думку, ми маємо справжню творчість. У фільмах же «Іудушка Головлев» та «Гроза» він вбачає реставраторсько-ілюстративну лінію екранізації класиків. Лінію «Петербурзької ночі» він вважає позитивною, робота ж над «Іудушкою Головлевим» та «Грозою», на його думку, не є позитивним фактом. На думку тов. Гоффеншефера, «творческим по преимуществу мы могли бы назвать тот фильм, для которого одно или несколько классических произведений является лишь как бы трамплином для целого ряда оригинальных построений и вариаций, выходящих далеко за пределы экранизируемых произведений и данного в них толкования материала».

Ми вже говорили про шкідливість будьякої художньої канонізації в справі екранізації класиків. І цю канонізацію намагається ствердити і абсолютизувати тов. Гоффеншефер. Робить він це для «схоронення» кінематографічної оригінальності творів, які екранізуються. Коли вже йдеться про «оригінальність», то можна б зовсім не брати літературних сюжетів, одначе тов. Гоффеншефер цього не пропонує. Він за екранізацію, але разом з цим він за перекройку (хай буде і творчу) екранізованого матеріалу. Нам здається нав'язувана кононізація художніх засобів екранізації шкідливою. Вона лише гальмуватиме справу кінематографічного осмислення класиків.

Треба уяснитн, про яку оригінальність іде мова, коли ми твір не створюємо наново, а лише екранізуємо. Навіть на такому випадку, як це'ми бачили у фільмі «Петербурзька ніч», оригінальність твору дуже наближена. Інша справа, коли ми говоримо про кінодраматургічну оригінальність екранізації, як протилежність поняттю інсценізації. Таку оригінальність треба вітати і ставити в основу кожного випадку екранізації. Більш того, проти примітивної інсценізації треба рішуче боротися, як проти халтури.

Зрештою, треба пам'ятати, що екранізація класиків є один із засобів донесення їх до масового споживача, до трудящого глядача. Отже, екранізація є один із засобів популяризації класиків. Кінематографісти мусять ураховувати вимоги літератури і думати, поруч із створенням оригінальних кінематографічних полотен, про певні взаємини з літературою, про критичне донесення до широких трудящих мас культури з класичної спадщини. В зв'язку з цим забезпечити донесення екранізованих творів з повним обсягом багатобарвності, запашності і соціальної глибини, вкладених у твори класиками літератури.

Такий круг питань, що ми хотіли поставити і висловитися з приводу них у цій статті. Як бачимо, методологічні засади екранізації ще в стадії розроблення і розв'язання їх можливі тільки в процесі практики, пов'язаної з теоретичним осмисленням. Але окремі питання вже ясні. Дальший процес екранізації можна здійснювати вже на основі певних теоретичних засад, теоретично опрацьованої практики, що дасть можливість боротися проти шкідливої плутанини і ворожої контрабанди, дасть можливість правильно орієнтуватися у створенні повноцінних фільмів на основі творів класичної художньої літератури.

За марксо-ленінську критику. 1935. № 2/3(84/85). Лютий-березень. С. 78–88.

Ю.А. Авенаріус

ПЛУТАНІНА І НЕОХАЙНІСТЬ

І. Іваницький. Українська радянська кінематографія за 15 років. Журн. «Сов. Кино». 1934 г. XI, XII, стор. 84–93.

Досі історія кіно ва Україні не написана. Рецензована стаття І. Іваннцького («Сов. кіно» 1934) в перша спроба систематизувати й узагальнити великий матеріал з історії українського кіно.

На жаль, стаття ця, вміщена в ювілейному номері журнала, мабуть через недогляд редакції, методологічно безпорадна, фактичний матеріал у ній добраний невміло й неохайно, факти переплутані і перекручені.

Замість періодизувати історію кіно на Україні відповідно до основних етапів економічного й політичного розвитку країни (період громадянської війни, період відбудовний, період реконструктивний, період побудови безкласового соціалістичного суспільства), т. Іваницький вдається до плутаного і політично невірного поділу історії кіно на два періоди: перший період (1919–1927) і другий (1926–1933), при чім з другого періоду окремо виділена «засушувальна смуга агіток і схематизму» (1929–1932).

Перший період, період формування української радянської кінематографії, збігається (пише т. Іваницький) з періодом господарського відбудування радянської економіки. Під цей час працювала *тільки* (курсив мій. Г. А.) ялтинська фабрика… Продукція цих років не являє собою для нас ні ідейної, ні художньої цінності, а тільки історичний інтерес («Рассказ о семи повешенных», «Мир хижинам, война дворцам», «Цветы ва камнях»)… Під цей час усім (курсив мій. Г. А.) виробництвом картин на радянській Україні керував Український кінокомітет» (стор. 84).

Дозволю собі навести кілька фактичних довідок для спростування цієї нісенітниці:

а) Фільм «Рассказ о семи повешенных», доставлений в 1919 році в Одесі на фабриці кол. Ханжонкова, «Мир хижинам» у тому таки 1919 році в Києві на фабриці кол. Іванова, «Цветы на камнях» — теж у Києві в 1921 році. А в Ялті за весь цей період (1919–1921) поставлена тільки одна картина контрреволюційний фільм режисера Стрижевського «Жизнь родине, честь никому».

Отже, під цей час працювала не тільки ялтинська фабрика. Говорячи про радянську кінематографію на Україні, неприпустимо згадувати про кіновиробництво захопленого врангелівцями ялтинського кінопідприємства.

б) Виробництвом художніх фільмів у 1919 році в Одесі керував політвідділ 41 дивізії, а в Києві в 1919 році постановкою цілого ряду картин, серед них і картини «Мир хижинам» керувала київська кіносекція Наркомвійська.

Отже, Український кінокомітет не керував цім виробництвом художніх фільмів на Радянській Україні. До речі, Український кінокомітет — вигаданий т. Іваницьким, а насправді в Києві в 1919 році існував Київський фото-кінокомітет, організація виключно місцевого, а не українського значення.

в) Оскільки «перший період» або «перші роки» що про них пише т. Іваницький, як видно з перелічуваних ним фактів, охоплює роки 1919–1921, то навряд чи можна згодитись з т.

Іваницьким, що цей період збігається з «періодом господарського відбудування радянської економіки».

г) Ялтинська фабрика була орендована ВУФКУ (до речі: про створення ВУФКУ в Іваницького ні слова) влітку 1922 року у кримського Наркомосу. Сценарій А.В. Луначарського «Слюсар і канцлер» написаний відповідно у 1923 році, а не в 1921, як сказано в Іваницького.

У дальшому викладі в Іваницького періодизації зовсім нема, вона замінена вкрай безладним нагромадженням уривчастих відомостей; спочатку йдеться про націоналізм (стор. 85–88), потім — про тематику (стор. 88–90), потім про жанри (стор. 90), і, нарешті, персонально про окремих режисерів (стор. 90–93).

А втім, з якого б боку автор не брався до матеріалу, наслідки його спроб однаково методологічно незадовільні.

Аналізуючи тематику українських фільмів, т. Іваницький пише:

«…для дітей зроблено фільми «Сам собі Робінзон», «Люлі, люлі, дитино» Френкеля, «Сенько з Мімози» Маслюкова, «Вітаю з переходом» Григорович і інш. Усі ці роботи, крім фільма режисера Френкеля, є сіра, неповноцінна продукція» (стор. 90).

А двома сторінками раніш з він говорить, що «Націоналісти просувають націоналістичну контрабанду навіть на дитячі екрани (сценарії “Люлі, дитино”, “Червона хустина”, “Коли квітнуть вишні”» (стор. 88).

Як можна вважати за повноцінну продукцію націоналістичну контрабанду «Люлі, дитино»?

З аналізом тематики в Іваницького теж не все гаразд: перелічуючи на стор. 89 картини про соцбудівництво, т. Іваницький згадує фільм Довженка «Іван».

«Повніше представлена — каже він далі — виробнича тематика, але, крім фільма “Іван”, жодного видатного полотна не зроблено».

Незрозуміло: чому соцбудівництво протиставиться виробництву; незрозуміло, яка є тематика фільма «Іван».

Варто згадати вигадану т. Іваницьким класифікацію українських фільмів про громадянську війну:

1) великі художні полотна («Арсенал», «Два дні»),

2) пригодницькі («Укразія»);

3) натуралістичні («Трипільська трагедія»),

Коментувати цю класифікацію зайво.

Говорячи про жанри. Іваницький згадує тільки про комедійний жанр і спиняється тільки на режисері Шмайні.

А де ж усі інші комедії, зокрема «Крізь сльози» і «Проданий апетит»?

Крім методологічної плутанини, що впадав в очі, статейка т. Іваницького багата на анекдотичні перекручення фактів.

Наведу найяскравіші:

1) Фільм «Джіммі Гіггінс», поставлений за романом Сінклера, якщо вірити Іваницькому, «насичений пафосом боротьби за радянську Україну, за соціалістичну перебудову села» (стор. 86);

2) фільм «Висота–5», поставлений Лолатинським, приписаний режисерові Кавалерідзе (стор. 86);

3) фільм «Повідь», над яким працюють тт. Голуб і Садкович, приписаний режисерові Штрижаку (стор. 93);

4) фільм «Трипільська трагедія», поставленні, Олександром Анощенксм, приписаний режисерові Чардиніну (стор. 85);

5) під кадром із фільма «Два дні» вміщенні підпис: «арт. Замичковський у ролі візника в фільмі "Нічний візник"» (стор. 87).

6) На думку т. Іваницького, фільм «Солдат» режисера Лукова (між іншим, Луков такого фільма взагалі не ставив), як і інші фільми, характеризує великий перелом (чого? Г. А.) і в «кращий рапорт української радянської кінематографії до XVII Жовтня і 15-річчя радянського кіно».

Нарешті, слід виправити хронологічні «вільності» т. Іваницького: «Джіммі Гіггінс» і «Крізь сльози» випущені в 1928 році, а не в 1927. «Арсенал» випущений до XI-річчя Жовтня, а не в 1929 році, як зазначено в підпису під портретом Бучми на вкладному аркуші після 96 сторінки.

Стаття т. Іваницького ніякою мірою не поповнила прогалину в історії кіно на Україні. Величезний матеріал, який є в цій галузі, чекає дослідження і систематизації.

Радянське кіно. 1935. № 1/2. Серпень-вересень. С. 57–58.

Д. Хміль

ПАРТІЯ І КІНО

Великий учитель більшовизму, вождь і організатор його — Володимир Ільїч Ленін завжди надавав величезного значення справі виховання трудящих мас у комуністичному дусі та тій ролі, яку відіграють у цьому вихованні наука, література, мистецтво. ВКП(б) як партія революційного пролетаріату завжди підкреслювала велику роль освіти і мистецтва.

В програмі партії, прийнятій на VIII з'їзді в березні 1919 року, яка розроблялась під безпосереднім керівництвом В.І. Леніна, сказано таке:

«В період диктатури пролетаріату, тобто в період підготовки умов, що роблять можливим повне здійснення комунізму, школа повинна бути не тільки провідником принципів комунізму взагалі, але и провідником ідейного, організаційного-виховного впливу пролетаріату на напівпролетарські і непролетарські верстви трудящих мас я метою виховання покоління, здатного остаточно встановити комунізм»[323].

Про найближчі завдання, які ставила програма партії в справі народної освіти, в пункті 10 сказано:

«10. Так само треба відкрита і зробити доступними для трудящих усі скарби мистецтв, що створені на основі експлуатації їх праці і перебували досі у виключному розпорядженні експлуататорів»[324].

У вогні громадянської війни, коли завдання захисту революції і розгрому білогвардійських банд і інтервентів висувалось на перший план, наша партія ні на хвилину не забувала великого значення мистецтва і науки в організації оборони країни і соціалістичної перебудови та перевиховання мас.

Тоді ж на VIII з'їзді партії в завданнях роботи партії на селі говорилось: «Кінематограф, театр» концерти, виставки і т ін., оскільки вони будуть проникати на село, а до цього повинні

323. Програма ВКП(б). Розділ — в галузі народної освіти.
324. Програма ВКП(б). Розділ — в галузі народної освіти.

бути прикладені всілякі зусилля, необхідно використати для комуністичної пропаганди як безпосередньо, себто через їх зміст, так і шляхом сполучення їх з лекціями і мітингами і далі в цій же резолюції: «Немає таких форм науки 1 мистецтва, які не були б зв'язані з великими ідеями комунізму і безконечно різнорідною роботою по створенню комуністичного господарства»[325].

Розглядаючи мистецтво, як могутню зброю класової боротьби, партія в резолюції VIII з'їзду попереджає всі організації партії про те, щоб під виглядом пропаганди мистецтва, літератури, науки не розповсюджувалися шкідливі, контрреволюційні погляди і теорії.

«Комуністична партія, допускаючи і заохочуючи скрізь використання всякого роду фахівців і просто освічених людей для читання курсів і допомоги в житті народних домів, повинна слідкувати разом з тим, щоб елементи, ворожі радянській владі, не скористались апаратом загальної освіти і не проводили під виглядом літератури, науки й мистецтва тенденцій суспільно-шкідливих, контрреволюційних і що так або інакше паралізують зусилля комуністичної пропаганди»[326].

Всі ці наведені ухвали партії вказують на те значення, якого надавала партія і Ленін справі комуністичного виховання мас, і на те, яку роль відіграє в ньому зокрема мистецтво в цілому.

Всім відомо, як В.І. Ленін ставився до кіна. Ще на світанку розвитку кіна, коли воно лише виходило на широку дорогу, Ленін, будучи в еміграції, часто відвідував кіно і вже тоді відзначав, яке велике значення може мати воно, коли його звільнити від капіталістичних хижаків. Але справою кіна партія починає щілино займатись лише після Великої Жовтневої революції, що дала владу в руки пролетаріату.

Перші роки революції, коли наша країна була у блокаді і примушена була вести боротьбу проти білогвардійських банд і інтервентів, кінематографія була ще в дуже важкому стані.

Власники кінопідприємств і театрів на початку революції повністю саботували розпорядження органів влади, які відали справою кіна. Вже в 1918 році майже всі вони перебралися до білогвардійців, зруйнувавши вщент різні кінематографічні підприємства. 1919 року в РСФРР і на Україні, за ухвалою уряду, всі підприємства кіна об'явлені націоналізованими і передані у відання Народних комісаріатів освіти. Створені для керування справою кіна кіно-комітети одержали зруйновані театри і напівкустарні, без усякого устаткування, фабрики. До революції в Росії власного виробництва плівки і кіноапаратури не було, а перші роки революції, коли країна була у блокаді, нічого було й думати про одержання цих речей зза кордону.

В роки громадянської війни в театрах демонструвались рештки старих націоналізованих картин. Цілком зрозуміло, що репертуар кінофільмів був дуже обмежений і в дуже малій мірі міг задовольнити потреби.

Кіновиробництво часів громадянської війни було підкорене інтересам оборони революції. В ці роки знімалась хроніка найважливіших політичних подій і було випущено декілька десятків короткометражок агітаційного змісту. На Україні в Києві, на колишній фабриці Іванова, колектив працівників поставив такі короткометражні фільми: «Мир хатам — війна палацам», «Слухайте, брати», «В царстві Денікіна» і т. д. В Одесі на колишній фабриці Харитонова кіновідділ 41 дивізії поставив у цей час «Оповідання про сім повішених», «Два світи», «Червона зірка», «Червоний Кас'ян», «Паразити», «Павуки і мухи», «Чотири місяці у Денікіна» і т. д. В Москві і Ленінграді ставились фільми: «Червоний фронт», «Всі під рушницю», «Хай живе робітничо-селянська Червона армія», «Перемога Травня» і т. д. Ці фільми у свій час відігравали велику агітаційну роль.

325. Н.К. Крупська. — Ленінські настановлення в галузі культури, стор. 29, 30, 31.
326. Н.К. Крупська — Ленінські настановлення в галузі культури, стор. 29. 30, 31.

Починаючи з 1920 року В.І. Ленін уже систематично цікавиться кіносправою і дає цілий ряд директив, які розкривають нам те, як високо цінив кіно Володимир Ільїч.

25 січня 1920 року на доповідь тов. Гурова про підсумки робіт, проведених агітаційно-інструкторськими поїздами ВЦВК, товариш Ленін дав такі вказівки:

…«2) Виготовити через кінокомітет виробничі (що показують різні галузі виробництва), сільськогосподарські, промислові, антирелігійні і наукові кінофільми, замовити такі негайно за кордоном через тов. Літвінова.

5) Звернути увагу на необхідність ретельного добору кінофільмів і обліку впливу кожного кінофільму на населення під час демонстрації його.

7) Організувати за кордоном представництво для закупівлі і транспортування кінофільмів, плівок і всякого роду кінематографічного матеріалу»[327].

З цих вказівок Володимира Ільїча видно насамперед, які саме фільми він вважав потрібним показувати населенню і як він ставився до вивчення впливу кінофільмів. З цих же вказівок видно, що Володимир Ільїч вважав потрібним негайно й широко розвивати виробництво фільмів. Того ж 1920 року кіновідділ Наркомосвіти виготував фільм про торфодобування, який знайшов гарний відзив у товариша Леніна і після перегляду Володимиром Ільїчем були дані вказівки щодо виготовлення серії фільмів про торфодобування для торфодобувальних районів. Володимир Ільїч вмів бачити, яке велике значення може мати виробнича пропаганда показом кінофільмів.

17 січня 1922 року Ленін дав Наркомосвіті цінні вказівки, які мають принципіальне і практичне значення. Володимир Ільїч писав:

«Організувати спостереження за кіновиставами і систематизувати цю справу. Всі фільми, які демонструються в РСФРР, повинні бути зареєстровані і занумеровані в Наркомосвіті. Для кожної програми кіновистави повинна бути установлена певна пропорція:

а) Розважальницькі фільми, спеціально для реклами і прибутку (звичайно, без похабщини і контрреволюції) і б) під фірмою «Із життя народів усіх країн» — фільми спеціально пропагандистського змісту, як от: колоніальна політика Англії в Індії, робота Ліги націй, голодуючі Берліна і т. д. і т. д. Показувати не тільки кіно, але й інтересні для пропаганди фотографії з відповідними написами. Добитися, щоб кінотеатри, які в приватних руках, давали б достатньо прибутку державі у вигляді оренди, надати право підприємцям збільшити число номерів і вводити нові, але з безумовною цензурою Наркомосвітн і при умові збереження пропорції з тим, щоб промисловці були зацікавлені у створенні нових фільмів. Фільми пропагандистського і виховного характеру давати на перевірку старим марксистам. Спеціально звернути увагу на організацію кінотеатрів у селах і на Сході, де вони е новиною і де тому наша пропаганда буде особливо успішна[328].

В цих геніальних вказівках товариша Леніна дається лінія розвитку кіна, його напрямку і змісту.

Поруч з фільмами для розваги і відпочинку, Володимир Ільїч вимагав показу фільмів, які ілюстрували б пригнічення і жахливу експлуатацію народів Індії імперіалістичною буржуазією Англії, фільмів, які б викривали роботу Ліги націй, показували б голод трудящих у Берліні і т. д.

Такі фільми, як і фотографії, з відповідними написами, повинні відігравати велику революційно-виховну й агітаційну роль. Водночас Володимир Ільїч у кіносправі вбачає і джерело державних прибутків, що мали одержуватись від приватних орендарів. Встановлюючи пропорцію

327. Н.К. Крупська. Ленінські настановлення в галузі культури, стор. 257–258

328. Г. Болтянський. Ленін і кіно, стор. 13–14.

в кіносеансах, Володимир Ільїч застерігає, щоб під виглядом фільмів для розваги і відпочинку не допускались фільми з похабним і контрреволюційним змістом, і вимагає, щоб фільми пропагандистського і виховного значення давались на перевірку старим марксистам. До Жовтневої революції кінотеатри будувались насамперед у містах. Село не тільки не мало кінотеатрів, але не знало і не бачило кінофільмів. Тому вказівки товариша Леніна про те, щоб спеціально звернути увагу на відкриття кінотеатрів на селі і на Сході, має велике принципіальне значення. Лише радянська влада відкрила широку дорогу і відродила десятки колись пригнічених царизмом народів, дала їм змогу розвивати свою культуру, пролетарську змістом і національну формою. На кіно, як на важливіший засіб агітації і пропаганди та комуністичного виховання вказував Володимир Ільїч.

Володимир Ільїч у розмові з наркомом освіти А.В. Луначарським знову розвиває свої погляди на кіно. За спогадами А.В. Луначарського, у своїх бесідах зі мною він не раз торкався питань кіна і вказував на те, що кінопродукція повинна бути збережена в руках держави, що її зміст повинен визначатися агітаційно-пропагандистськими органами уряду і Наркомосвіти відповідних республік. При цьому треба прагнути головним чином до мети в трьох напрямках. Перший — широко-інформаційна хроніка, яка добиралась би відповідним чином, себто була б образною публіцистикою, в дусі тієї лінії, яку, скажемо, ведуть наші кращі радянські газети. Кіно, на думку Володимира Ільїча, повинно крім того набрати характеру знову таки образних публічних лекцій з різних питань науки і техніки. Нарешті, не менш, а звичайно, і більш важливою вважав Володимир Ільїч художню пропаганду наших ідей у формі захоплюючих фільмів, що дають куски життя і насичені нашими ідеями — як у тому, що вони повинні були висувати перед увагою країни з гарного, що розвивається, що підбадьорює, так і в тому, що вени повинні були бичувати у нас або в житті чужих класів і закордонних країн»[329].

У своїх спогадах, надісланих Г. Болтянському[330] для його книги «Ленін і кіно», т. Луначарський пише:

«Велика бесіда моя з Ільїчем була викликана щирим гострим інтересом його до кіносправи, який виявився в його відомому листі до т. Літкенса, що написаний ним у

січні. Приблизно в середині лютого, а можливо і наприкінці його, Володимир Ільїч запропонував мені зайти до нього для розмови. Наскільки пам'ятаю, розмова торкалася декількох поточних питань життя Наркомосвіти. Питав мене він і про те, що зроблено для виконання його вказівок, надісланих Літкенсові.

У відповідь я виклав достатньо вичерпуюче все, що знав про стан кіна в Радянській республіці і про великі труднощі, на які натрапляє розвиток цієї справи. Я особливо вказував на відсутність коштів у Наркомосвіти для широкої постановки кіновиробництва, а також на відсутність керівників цієї справи, або вірніш сказати, керівників-комуністів, на яких можна було б цілком покластись.

У відповідь на це Володимир Ільїч сказав мені, що постарається зробити що-небудь для збільшення коштів кіно-фотовідділу, але що в нього є внутрішнє переконання у великій прибутковості цієї справи, коли вона буде тільки правильно поставлена... Володимир Ільїч сказав мені, що виробництво нових фільмів, просякнутих комуністичними ідеями, які відображають радянську дійсність, треба починати з хроніки, що на його думку час для виробництва таких фільмів, можливо, ще не прийшов. «Коли ви будете мати добру хроніку, серйозні освітні

329. А.В. Луначарський. Кіно на заході і у нас.

330. *Болтянський Григорій Мойсейович* (1885–1953) — російський діяч кіно, історик кіно, кінознавець, кінорежисер, сценарист, професор. Засл. діяч мист. РРФСР. У кінематографі з 1917 р. З 1931 — викладав у ВДІКу, де заснував кафедру кінохроніки. Засновник музею кіно при ДАХН (1926–1932). Першим в СРСР удостоєний звання засл. арт. республіки (1923). — *Прим. упор.*

фільми, то не важно, що для приваблення публіки піде при цьому який-небудь безкорисний фільм, більш-менш звичайного типу. Звичайно, цензура все таки потрібна. Фільми контрреволюційні і антиморальні не повинні мати місця.

В міру того, як ви станете на ноги, завдяки правильному господарству, а можливо, і одержите при загальному покращанні стану країни деяку позику на цю справу, ви повинні будете розгорнути виробництво ширше, а особливо просунути здорове кіно в маси в місті, а ще більш того на селі».

Потім, посміхаючись, Володимир Ільїч додав: «Ви в нас вважаєтесь покровителем мистецтва, то ви повинні твердо пам'ятати, що з усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно»[331].

Ці вказівки товариша Леніна давались тоді, коли партія почала проводити нову економічну політику, яка і в кіно мала свій розвиток. Вже 1922 року широко відкривається мережа кінотеатрів, створюється цілий ряд

Радянських виробничих і прокатних кіноорганізацій: «Госкино», «Севзапкино», на Україні ВУФКУ, в Грузії «Госкинпром» та інш. Поступово починає розвиватись виробництво радянських фільмів, залучаються нові молоді художні кадри. На екрані з'являються перші радянські художні фільми: «Комбриг Іванов»[332], «Чудотворець», «Скорбота безконечна»[333], «Отець Серафим»[334], «Комедіантка»[335], «Червоні дияволята»[336], «Убивство генерала Грязнова»[337] та інш. ВУФКУ випускає в 1922–1923 році: «Поєдинок», «Привид бродить по Європі», «Поміщик» та інш. Не зважаючи на появу на екрані перших радянських фільмів, які стояли ще на невисокому ідейному і художньому рівні, і на значне пожвавлення на кінофронті, справа кіна ще залишалась у важкому стані ряд організаційних недоліків залишали ще радянські кіноорганізації без достатніх засобів для широкої постановки виробництва фільмів і налагодження театральної мережі.

Дуже важливою партійною директивою було рішення XII партійного з'їзду про кіно.

«За час нової економічної політики число кіно і їх пропускна здатність зросли у величезній мірі. Оскільки кіно користується або старою російською картиною, або картинами західноєвропейського виробництва, воно фактично перетворюється на провідника буржуазного впливу або розкладу трудящих мас. Необхідно розвинути кінематографічне виробництво в Росії як при допомозі спеціальних асигнувань уряду, так і через залучення приватного (іноземного і російського) капіталу, при умові повного забезпечення ідейного керівництва і контролю з боку держави і партії. Завдяки величезному виховному, агітаційному значенню кіна, необхідно дати кінематографічній справі комуністів, що працювали в кінематографії до революції, і господарників, що можуть поставити справу на основах господарського розрахунку, з одного боку, і якнайповнішого обслуговування мас — з другого.

Особливу увагу ЦК з'їзд звертає на підсилення керівного складу Держкіна. Це підсилення з'їзд пропонує здійснити в найкоротший строк»

З'їзд звертав увагу також на необхідність надання допомоги і Пролеткіно в його роботі над створенням виробничих і революційних фільмів».

1923 року радянські кіноорганізації значно міцнішають, розширюють виробництво фільмів. Відсутність достатньої кількості керівних працівників, слабкість ідеологічного контролю

331. Г. Болтянський. Ленін і кіно, стор. 17,18,19.
332. «Комбриг Іванов» (1923, реж. О. Разумний). — *Прим. упор.*
333. «Скорбота безконечна» (1923, реж. О. Пантелєєв). — *Прим. упор.*
334. «Отець Серафим» (1921, реж. О. Пантелєєв). — *Прим. упор.*
335. «Комедіантка» (1923, реж. О. Івановський). — *Прим. упор.*
336. «Червоні дияволята» (1923, реж. І. Перестіані). — *Прим. упор.*
337. «Убивство генерала Грязнова» (1921, реж. І. Перестіані). — *Прим. упор.*

в самих кіноорганізаціях, відсутність художніх кадрів радянського виховання — все це ще затримувало справжній розмах кінематографії.

XIII з'їзд партії 1924 року знов звертає увагу на кіно і приймає таку ухвалу:

«1. Кіно повинно бути в руках партії могутнім засобом комуністичної освіти й агітації. Необхідно привернути до цього увагу широких пролетарських мас, партійних і профспілкових організацій. Досі не вдалось підійти щільно до відповідного використання кіна й оволодіти ним. Перешкодою до цього була відсутність матеріальної бази в наявних кіноорганізацій (у вигляді оборотного капіталу), неналагодженість їх відносин поміж себе, недоліки в галузі ідеологічного керівництва і недостача працівників.

2. З'їзд вважав необхідним об'єднання наявних кіноорганізацій на основі збереження монополії прокату в кожній республіці. Ці заходи поведуть до усунення тертя і конфліктів, що серйозно гальмували і дезорганізовували роботу, і зроблять можливим раціональне використання засобів.

8. Ще незміцніла кіносправа потребує матеріального сприяння, зниження податків і мит.

4. На цій матеріальній і організаційній основі необхідно ширше, ніж досі, забезпечувати робітничі райони і червоноармійські клуби агітаційним, науковим і художнім фільмом і поставити реально завдання обслуговування села кінопересувками.

5. Для спрямування виробничої діяльності кіноорганізацій в русло, що максимально забезпечує робітничі, селянські і червоноармійські маси здоровим кіноматеріалом, а також для забезпечення більш суворого і систематичного контролю і керівництва ідеологічною стороною справи визнати необхідним — утворення в РСФРР, УСРР, БСРР і ЗСФРР спеціального органу в складі агітпропу ЦК, Наркомосвіти, профорганів і кіноорганізацій.

6. З'їзд підтверджує рішення XII з'їзду про необхідність підсилення радянської кінематографії досвідченими працівниками, доручав ЦК в найближчий же час підсилити кіносправу достатньою кількістю комуністів, як по лінії господарській, так і по лінії ідеологічній, і спільно з ЦКК провести перевірку особистого складу працівників кіна»[338].

Резолюції XII і XIII партійних з'їздів мали величезне значення для дальшого розвитку й успіхів радянської кінематографії. Постійна увага ЦК ВКП(б) і у нас на Україні ЦК КП(б) У та місцевих партійних організацій допомогла швидко ліквідувати організаційні недоліки перших років розвитку радянського кіна, підсилили його комуністами як по лінії господарського керівництва, так і по лінії художньо-ідеологічного, і це дало великі наслідки в найближчому часі. Серед радянських кіноорганізацій досягнуто було згоди в справах прокату фільмів і обміну кінопродукцією. Це ліквідувало ті ненормальні явища, які раніш гальмували справу кіна.

Правильна політика прокату фільмів і експлуатація кіномережі та правильна лінія щодо приватного капіталу в кіно швидко привела до значного зміцнення фінансової бази наших радянських кіноорганізацій. Це в свою чергу не могло не відбитись і на інших галузях роботи кіноорганізацій. В цей час (1924–1927) проведено об'єднання багатьох кіноорганізацій і створення нових кіноорганізацій в союзних республіках. У ці роки створено кіноорганізації в Вірменії, Азербайджані, Білорусі та інш.

Зміцнення керівництва кіноорганізаціями і зміцнення їх фінансово-економічного стану дало змогу їм звернути увагу на підсилення розвитку клубної мережі кіноустановок, установок у червоноармійських клубах і особливо на селі.

До десятирічного ювілею радянської влади в СРСР було вже до 8 000 кіноустановок; з них РСФРР мала 4 839, УСРР — 1 646, Білоруська СРР — 255 і т. д.

338. ВКП(б) в резолюціях.

Особливо швидко розвивалась мережа кіноустановок на селі та в робітничих клубах.
Зростання сільських кіноустановок:

Республіки	Вересень 1925	Вересень 1926	Вересень 1927
РСФРР	457	965	1 418
УСРР	215	440	713
БСРР	15	40	58
ЗССРР	15	20	35
УзбСРР	2	10	18
ТуркСРР	2	4	6

Клубна мережа за ці роки зросла в СРСР на 29,7%, в УСРР — на 80%, кількість же установок у червоноармійських клубах зросла на 302%.

З такими ж успіхами йшло розгортання виробництва фільмів радянськими кіноорганізаціями.

Наприклад, «Совкино» в 1922–1923 р. випустило всього 12 фільмів, а в 1926– 1927 р. — 122, тобто маємо збільшення в 10 разів. ВУФКУ випустило в 1923 р. 5 фільмів, а в 1926–1927 — 31 фільм, а всього за ці роки — 63 художніх фільми. Держкінпром Грузії з 1923–1927 р. — 33 художніх і 122 хронікальних і виробничих фільмів і т. д.

В ці роки в усіх кіноорганізаціях ішов цікавий процес відбирання і виховання молодих радянських режисерів, операторів, акторів і сценаристів, які становлять основу виробництва художніх фільмів. У ці ж роки з'являються на екрані перші шедеври радянського кіна. Режисер Ейзенштейн випускає фільм «Броненосець Потьомкін», який блискуче пройшов радянські екрани і завоював великий успіх у цілому світі. Режисер Пудовкін випускає «Мати» за М. Горьким, а потім «Кінець С.-Петербурга». Виростають молоді режисери — Кулешов, Ермлер, Козінцев і Трауберг, Юткевич. ВУФКУ за ці роки, поруч з кількісним зростанням продукції кінофільмів, щороку підвищує якість їх. Випускаються фільми: «Джімі Хіггінс», «Два дні», «Звенигора», «Нічний візник», «Укразія» та інш. Радянські фільми поступово завойовують екран і до 1927 року займають уже панівне місце в прокаті. Дедалі більше витісняються закордонні фільми і їх місце міцно займають радянські фільми, які незабаром цілком витіснули закордонні. В ці роки зростає пролетарська громадськість навколо кіна в ряді добровольних організацій. Утворюються ради робітничих кіно при кіноорганізаціях, утворюються ТДРК (Товариство друзів радянського кіна). Організується видання журналів, зокрема на Україні з 1926 року починає видаватись журнал «Кіно», кіногазета, виходить література з питань кіна. ВУФКУ в ці роки значно зміцнило свою технічну базу. До 1926–1927 р. була реконструйована одеська кінофабрика,

1926 року розпочато було будування великої кінофабрики в Києві, збудовано фотофабрику в Києві, механічний завод в Одесі та інш.

До 10-річного ювілею радянської влади радянська кінематографія підвела значну матеріально-технічну базу і в основному закінчила відбудовний період.

XV партійна конференція ВКП(б) 26 жовтня — 3 листопада 1926 р. у своєму рішенні «Про господарський стан країни і завдання партії» писала:

«Під керівництвом ВКП(б) вивершена загалом і повністю величезна робота щодо відбудови народного господарства. Відбудовний період може вважатись у загальних рисах закінченим. Тепер народне господарство входить у новий період свого розвитку—період перебудови господарства на новій основі більш високої техніки»[339].

339. ВКП(б) в резолюціях.

XV партійний з'їзд 2–19 грудня 1927 р. приймає рішення «Про директиви по складанню п'ятилітнього плану народного господарства», «Про роботу на селі» — рішення, які відкривають нову сторінку соціалістичного розвитку нашої країни. Партія переходить у наступ на всьому фронті. Період соціалістичної реконструкції, що розпочався, вимагав підкорення цим основним завданням напрямку і змісту всіх інших галузей і зокрема такої могутньої зброї партії, як кіно.

З погляду саме цих завдань, які поставив XV з'їзд, і розглядала 1 всесоюзна партійна нарада з питань кінематографії 15–21 березня 1928 року завдання кіна на новий період соціалістичного будівництва.

У своїх рішеннях нарада дала таку оцінку роботі радянської кінематографії:

«2. Радянська кінематогоафія за 5 років свого розвитку мав певні досягнення, її продукція своїми художніми й ідеологічними якостями у значній своїй частині задовольняв завданням, що поставлені партією перед кіно; почавши з картин на історико-революційні і історико-літературні теми, радянська кінематографія тепер усе рішучіше переходить до сучасної радянської тематики, до висвітлення й аналізування актуальних питань радянського побуту і соціалістичного будівництва, створюються нові жанри, ростуть і висуваються нові художні сили з пролетарського середовища і споміж революційної інтелігенції. Одночасно розгортається величезної важливості процес проникнення кіна в мільйонні маси трудящого населення Союзу (зростання мережі кінотеатрів, робота, що розпочалася по кінофікації села, роль, що припала на долю робітничого кіна, і. т. д.). Проте, суспільно-політичні завдання далеко не в достатній мірі здійснюються радянським кіно…»[340].

І далі нарада відзначає, що кіно ще недостатньо виконує свою роль у справі політичної освіти і культурного піднесення мас, недостатньо ще організує маси навколо завдань партії і в значній частині ще виявляє на собі вплив дрібнобуржуазних смаків і настроїв.

Справді, на той час радянська кінематографія ще мало відбивала у своїй продукції сучасну тематику соціалістичної дійсності, ще багато давала фільмів на історичні теми і дуже повільно наближалась до завдань висвітлення основних гасел партії на той час.

Але вже на той час помітні були зрушення. В тематичних планах кіноорганізацій щороку зростала кількість тем на основні питання сучасності. Серед художніх кадрів відбувався складний процес переходу на сучасну тематику, відбувався процес перебудови їх світогляду.

Партійна нарада зазначила:

«Потрібне рішуче зрушення кінематографії в бік принципової витриманості, виконання завдань партії, поставлених перед кіно, і орієнтації ва широкі робітничо-селянські маси. Боротьба з недоліками в кінематографії став одним з важливіших завдань партії в галузі культурного будівництва. Виправлення лінії робота ваших кіноорганізацій під кутом зору завдань партії мав лягти в основу найближчої роботи партії в галузі кіна»[341].

Відповідно до цього партійна нарада ставила перед кіноорганізаціями завдання перетворення художнього фільму на могутній засіб виховання трудящих мас у комуністичному дусі; художні фільми повинні організовувати маси навколо гасел партії в соціалістичній реконструкції країни — навколо завдань індустріалізації, колективізації села, навколо проблем культурної революції.

Технічне переозброєння господарства країни, проблема виховання нових кадрів, підвищення культурно-технічного рівня мас вимагали значної уваги до справи культурфільмів і наукових фільмів, на що звертала увагу партійна нарада.

340. Пути кино, стор. 434.
341. Пути кино, стор. 436.

Партійна нарада вказала також на потребу збільшити випуск фільмів для обслуговування поточних політичних і господарських кампаній через випуск спеціальних короткометражних фільмів, мультиплікатів, хроніки тощо.

Здійснення у країні загального навчання вимагало збільшення випуску фільмів для дитячого глядача, шкільних навчальних фільмів тощо.

Партійна нарада вказала також на потребу збільшення обслуговування вимог на кіно з боку національностей СРСР. на приділення особливої уваги антирелігійній пропаганді, на виготовлення фільмів для села в дусі генеральної лінії партії, на теми соціалістичної реконструкції сільського господарства.

Перша всесоюзна партійна нарада цілком відповідно до ухвали ЦК ВКП(б) від 18 червня 1925 року про художню літературу писала в своїй ухвалі:

«5. В питаннях художньої форми партія не може надавати ніякої особливої підтримки тій або іншій течії, напрямкові або угрупованню, допускаючи змагання поміж різними формально-художніми напрямками і можливість експериментування з тим, щоб досягти можливо більш удосконаленого з художнього погляду фільму.

Основною ознакою при оцінці формально-художніх якостей фільму в вимога, щоб кіно дало «форму, зрозумілу мільйонам».

Сила впливу всякого художнього фільму на глядача повинна бути забезпечена його «цікавістю», близькістю для робітничого і селянського глядача та формою, що відповідав запитам широкої масової аудиторії. (Зрозуміло, без будь якого пристосовництва їх до обивательських, дрібнобуржуазних смаків, без спрощенства і вульгаризації художньої форми). Необхідно підсилити боротьбу проти проявів нездорового трюкацтва, хуліганства і порнографії»[342].

З цими директивами радянська кінематографія входить у першу п’ятилітку. Для цього періоду характерним є те, що кіноорганізації за період

1928–1932 р. підводять міцну технічну базу, збудовано нові фабрики Київ, Москва), реконструюються старі фабрики, будуються заводи апаратури, фабрики плівки, по виробництву хемікатів та інш. У цей період радянська кінематографія майже цілком звільняється від закордонної залежності в основних кінематографічних матеріалах (плівка, апаратура, тощо).

З 1929 року радянська кінематографія переходить до звукового кіна, яке було вищим технічним і художнім ступенем, утворює підприємства для виготовлення звукової апаратури, переустатковує кінотеатри, фабрики і до другої п’ятилітки переходить до масового випуску звукових фільмів. Радянське кіно стає справді масовим: вже на кінець першої п’ятилітки радянська кінематографія обслуговує на рік близько двох мільярдів глядачів по Союзу республік і щороку це обслуговування зростає далі.

Роки 1928–1929 позначаються дальшим невпинним зростанням кінопродукції, зростає виробництво дитячих, навчальних і хронікальних фільмів, ростуть нові художні кадри.

В цей період виходять фільми: «Саламандра» Рошаля, «Чорний парус» Юткевича[343], «Паризький швець»[344] і «Уламок імперії» Ермлера, «Бухта смерті»[345] і «Привид, який не повертається»[346] Роома, «Потомок Чінгісхана» Пудовкіна, «Арсенал» і «Земля» Довженка та інш.

342. Пути кино, стор. 438.

343. *Юткевич Сергій Йосипович* (1904–1985) — російський режисер театру і кіно, художник, педагог, теоретик кіно. Нар. арт. СРСР (1962). Л-т Ст. (1941, 1947) і Держ. пр. СРСР (1967, 1983). — *Прим. упор.*

344. «Парижский сапожник» (1927, реж. Ф. Ермлер). — *Прим. упор.*

345. «Бухта смерті» (1926, реж. А. Роом) . — *Прим. упор.*

346. «Привид, який не повертається» (1929, реж. А. Роом). — *Прим. упор.*

Але водночас вплив дрібнобуржуазної ідеології, пристосовництво до міщанських і дрібнобуржуазних смаків позначилось випуском ряду фільмів, які ні в якій мірі не могли відповідати вимогам партії до кіна. Поруч із зростанням молодих радянських художників, які давали фільми високої майстерності, в кіно працювали ще й ті кадри, які збочували від лінії партії.

Саме на період першої п'ятилітки для радянської кінематографії характерною є перебудова її творчих художніх кадрів і перехід від німої до звукової кінематографії. Ця перебудова відбувалась у жорстокій класовій боротьбі проти впливів націоналістичної ідеології, «літфронтівщини», схематизму, які відбивались у кінопродукції 1929–1931 рр.

З 1931–1932 р. в радянській кінематографії відбувається надзвичайно цікавий злам. З'являється «Путьовка в життя»[347] Екка, «Зустрічний» Ермлера і Юткевича.

Боротьба за соціалістичний реалізм приносить радянській кінематографії величезні перемоги.

1933–1934–1935 рр. з'являються фільми «Іудушка Головльов»[348], «Гроза»[349], «Петербурзька ніч». З величезним тріумфом з'являється «Чапаєв»[350] і після нього «Селяни»[351], «Юність Максима»[352], «Аероград»[353] — фільми, які були відповіддю на вимоги партії і героїчного радянського народу та вкрили світовою славою радянську кінематографію.

Радянська кінематографія завоювала першість на міжнародному кінофестивалі у Венеції в серпні 1934 року, одержавши золотий кубок, завоювала вона першість своєю неперевершеною майстерністю і високим ідейним рівнем і на міжнародному кінофестивалі в Москві в березні 1935 року. Кіномистецтво звільненого народу довело всьому світові, які перспективи і які можливості відкриває пролетарська революція перед трудящими масами, звільняючи їх від експлуатації, розкриваючи широку дорогу народним талантам, що колись були пригнічені і топтались капіталізмом.

Радянська кінематографія почала свою діяльність за життя геніального В.І Леніна, який своєю прозірливістю бачив величезне значення кіна. Але справжнього розмаху через свою молодість кінематографія не могла ще мати за життя В.І. Леніна.

Цього справжнього розмаху, своєї світової слави радянська кінематографія добилась під керівництвом кращого з кращих ленінців, геніального вождя, друга народів і мудрішого з мудрих, учителя пригнічених і експлуатованих усього світу — Йосифа Віссаріоновича Сталіна.

Товариш Сталін, як і Володимир Ільїч Ленін, своєю геніальною прозірливістю вбачав у кіно могутню зброю партії. Ще на XII з'їзді партії у звітній доповіді ЦК товариш Сталін говорив:

«Кіно є величезний засіб масової агітації. Завдання — взяти цю справу до своїх рук».

Під керівництвом товариша Сталіна XII і XIII партійні з'їзди приймали свої історичні рішення про кіно. Під керівництвом товариша Сталіна о'беднаний пленум ЦК і ЦК ВКП(б) 21–23 жовтня 1927 року і XV партійний з'їзд у грудні 1927 року вказували на кіно як на важливий фактор підвищення культурного рівня мас і виховання їх у комуністичному дусі.

Перша всесоюзна партійна нарада в березні 1928 року і дальші постанови ЦК ВКП(б) у справах кіна були тими керівними вказівками, за якими радянська кінематографія працювала і досягла свого високого рівня.

---

347. «Путьовка в життя» (1931, реж. М. Екк). — *Прим. упор.*
348. «Іудушка Головльов» (1933, реж. О. Івановський). — *Прим. упор.*
349. «Гроза» (1933, реж. В. Петров). — *Прим. упор.*
350. «Чапаєв» (1934, реж. бр. Васильєви). — *Прим. упор.*
351. «Селяни» (1935, реж. Ф. Ермлер). — *Прим. упор.*
352. «Юність Максима» (1934, реж.: Г. Козинцев, Л. Трауберг). — *Прим. упор.*
353. «Аероград» (1935, реж. О. Довженко). — *Прим. упор.*

За останні роки всім відомо, яку увагу приділяє особисто товариш Сталін справам кіна 3 ім'ям геніального вождя народів, учителя і друга — Йосифа Віссаріоновича Сталіна зв’язана та невмируща слава, якою вкрила себе радянська кінематографія своїми кращими фільмами.

У привітанні працівникам кінематографії у зв’язку з 15-річним ювілеєм товариш Сталін писав:

«Привіт і кращі побажання працівникам радянської кінематографії в день її славного п’ятнадцятиріччя.

Кіно в руках радянської влади являв величезну, неоціниму силу.

Володіючи виключними можливостями духовного впливу на маси, кіно допомагав робітничому класові і його партії виховувати трудящих в дусі соціалізму, організовувати маси на боротьбу за соціалізм, підносити їх культуру і політичну боєздатність.

Радянська влада чекав від вас нових успіхів, нових фільмів, прославляючих подібно “Чапаэву” велич історичних справ боротьби ач владу робітників і селян Радянського Союзу, мобілізуючих на виконання нових завдань і нагадуючих як про досягнення, так і про труднощі соціалістичного будівництва

Радянська влада чекав від вас сміливого проникання ваших майстрів в нові галузі “найважливішого” (Ленін) і наймасовішого в мистецтв — кіна».

Під керівництвом партії і особисто товариша Сталіна радянська кінематографія тепер, викорінюючи залишки трюкацтва і формалізму, борючись за цілковиту перемогу соціалістичного реалізму, підсилено готується до великого свята народів — XX ювілею першої в світі Пролетарської Революції. До XX річниці Великої Жовтневої Революції кращі майстри радянського кіна готують нові шедеври кіномистецтва.

Радянське кіно. 1936. № 11. Листопад. С. 7–16.

ДО НОВИХ ВИСОТ

П’ять років минуло з дня історичної постанови Центрального комітету ВКП(б) про перебудову літературно-художніх організацій.

Наприкінці першої Сталінської п’ятирічки, в умовах значних перемог соціалістичного будівництва, — розквітло радянське мистецтво і література. Нові кадри влились до мистецтва і літератури. В настроях широких кіл художньої інтелігенції відбувся злам у бік соціалізму. Постанова ЦК ВКП(б) поклала . край обмеженням, які утворювали вузькі рамки РАПП для широкого розгортання творчості позапартійних письменників.

«Необхідність відповідної перебудови літературно-художніх організацій і поширення бази їх роботи — поставили питання про ліквідацію РАПП, яка стала гальмом на шляху великого якісного і кількісного зростання радянської літератури, мистецтва, стала затримувати ідейно-творче зростання кадрів митців».

Основна маса безпартійних художніх кадрів перебувала тоді поза-громадськими організаціями.

Таке становище було неприпустиме. Тому ЦК ВКП(б) постановив «об'єднати всіх письменників, що підтримують платформу радянської влади й що прагнуть взяти участь у соціалістичному будівництві, в єдину спілку радянських письменників з комуністичною фракцією в ній».

Ця постанова, що була прийнята з ініціативи великого Сталіна, розкрила величезні можливості для дальшого зростання радянського мистецтва.

За п'ять років розквітли всі види радянського мистецтва. Література збагатилася цілим рядом визначніших творів, зросла на молоді письменницькі кадри, радянський театр досягнув нових нечуваних висот, радянські музиканти завоювали світову славу, створили багато нових видатних творів, радянське кіно дало кілька шедеврів соціалістичного мистецтва, як «Чапаєв», «Ми з Кронштадта»[354], «Депутат Балтики»[355], «Юність Максима» та інш.

Особливе значення постанови ЦК ВКП(б) в тому, що вона викривала і розтрощувала груповщину, гурткову замкненість, що панували в РАПП та інш. мистецьких організаціях.

Ця замкненість і безпринципна груповщина були не випадкові, вони мали свої коріння в троцькістських теорійках керівників колишньої РАПП.

Троцькістський послідищ Авербах проповідував контрреволюційну теорію про те, що пролетарська культура не є соціалістичною, насаджував у літературі методи адміністрування, зажиму критики і самокритики, відштовхував чесних, відданих радянській владі письменників від пролетарської літератури.

Такі настанови РАППівського керівництва поширились і на кінематографію. Авербахівські ставленики в кіно Кіршон і Сутирин розігнали багато цінних для радянського кіна людей, загальмували розвиток художньої кінематографії.

Славнозвісний лозунг РАПП «союзник чи ворог?» — вони зробили простим тактичним заходом для організації навколо себе «бажаних» елементів. Ця практика завдала великої шкоди радянському кіномистецтву.

Рішуче подолання цієї шкідницької, ворожої діяльності троцькістських посібників, сприяло піднесенню кіномистецтва. Проте ряд фактів за останні роки свідчить, що вороги народу до останнього часу безкарно діяли перед очима благодушних керівників кіновиробництва, перед очима комуністів, що працюють в кіномистецтві, хворих на ідіотську хворобу безтурботності. Мільйонні збитки, безладдя, ідейно-політична та художня немічність деяких творів нашого кіномистецтва, численні ідейні і творчі провали, — все це походить насамперед від безтурботності, благодушності й політичної сліпоти людей, покликаних керувати окремими ділянками нашої кінематографії.

В свій час авербахівські підголоски підмінювали ідейно-політичне виховання творчих кадрів голим, безпринципним адмініструванням, затискали самокритику і критику.

Такі явища подекуди ще й тепер є серед працівників кіна. Дійова критика, не зважаючи на особи, не в пошані серед кінопрацівників. Роздутий авторитет того або того кіномитця тяжить над критиком затискаючи його критичну думку.

Це дуже шкідливо впливає на розвиток нашої кінематографії. За прикладами ходити далеко не треба — неправильні творчі настанови режисера Ейзенштейна ніхто не спромігся розкритикувати, доки не втрутився в цю справу Центральний комітет ВКП(б). Повчальний урок з фільмом «Великі крила» режисера Дубсона вчить нас також пильніше і глибше придивлятися до своєї власної роботи.

354. «Ми з Кронштадта» (1936, реж. Ю. Дзиган). — *Прим. упор.*

355. «Депутат Балтики» (1936, реж.: О. Зархи, Й. Хейфиць). — *Прим. упор.*

Серед українських кіномитців існує досить серйозна неувага і неповага до критики і самокритики.

Можна просто і одверто запитати творчі колективи український кіностудій, чому вони ще досі не спромоглися обговорити свою власну продукцію, свій творчий здобуток?

Адже режисер Кавалерідзе, що зазнав великої невдачі у фільмі «Прометей», поставив першу радянську кінооперу «Наталка Полтавка». В цій роботі, зрозуміло, важко було уникнути багатьох хиб. Але що для допомоги Кавалерідзе зробив творчий колектив київської кіностудії? Нічого. А тов. Кавалерідзе приступає до аналогічної постави «Запорожець за Дунаєм». Недоліки «Наталки Полтавки» — тут повинні бути ураховані.

Фільм «Назар Стодоля», що становить певний етап у творчості режисера Тасіна, також не було серйозно обговорено. А критикувати в його роботі є багато чого.

Мовчанням зустрінуто й фільми «Том Сойєр» режисера Френкеля та «Справжній товариш» режисерів Бодіка та Окунчікова.

Не було відповідної глибини й належного громадського резонансу в обговоренні сценаріїв ювілейних фільмів «Щорс» — автор О. Довженко та «Директор» — автор В. Розенштейн.

Дехто намагається пояснити це тим, що сценарії доробляються і переробляються. На жаль такий стан може тривати до самого кінця виробництва фільму. Значить і критикувати сценарій, як самостійний художній твір, не доведеться. Від такої практики тхне духом секретництва, групової замкнености.

Безперечно, не можна замазувати помилки, але й не можна обмежуватись алілуйницьким визнанням їх. Треба покінчити з неподібною практикою замовчування невдач товариша. Треба розгорнути дійову творчу критику з більшовицьких позицій, скеровуючи її на піднесення справи ідейно-політичного виховання творчих працівників і підвищення їх фахової кваліфікації.

Розгортання серйозної, обгрунтованої критики творчої діяльності наших кіномитців тільки сприятиме їх дальшому зростові.

Партія більшовиків завжди піклувалась про розвиток мистецтва. Радянському митцеві відкриті неосяжні можливості для його творчого зростання. Радянське мистецтво, не зважаючи на його молодість, саме передове, саме революційне в цілому світі.

Правда, наша кінематографія ще дуже відстає від вимог, які ставить до неї країна.

Ми повинні кіномистецтво просякнути духом більшовизму.

Радянське кіномистецтво на основі опанування методу соціалістичного реалізму розквітатиме ще більше, наші митці повинні створювати справжні народні, близькі й любимі широкими масами, насичені ідеями боротьби за комунізм, твори.

Різноманітні жанри й стилі, багатогранні творчі прийоми повинні квітнути в нашому кіномистецтві, підкорені єдиному методові — методові соціалістичного реалізму.

Постанова ЦК ВКП(б) й на сьогодні зберігає свою дійовість. Широке творче змагання в підготовці до ХХ-річчя Великого Жовтня, охопило всіх митців нашої країни. Партія й радянська влада дали все що треба Для роботи наших митців. Обов'язок радянського митця не заспокоюватись, а прикласти всіх зусиль, щоб виправдати це високе довір'я.

Вивчати теорію Леніна-Сталіна, знати життя, тримати щільний зв'язок з масами, з народом, підносити пильність до ворогів народу, розвивати критику й самокритику — ось невідкладні завдання кожного кінопрацівника.

Треба поширювати тематику нашої кінематографії. Треба більше уваги приділити темам сучасної дійсності, глибше й серйозніше вирішити складне творче завдання — показати зростання нової людини нашого часу.

Творче піднесення, що його викликала постанова ЦК ВКП(б) дедалі розвивається. Соціалістична епоха вимагає яскравих та глибоких творів. Наше кіномистецтво мусить їх дати мільйонному глядачеві радянської країни.

Мобілізувати всі сили на творчу роботу, на штурм нових висот — ось шлях радянського кіномистецтва.

Радянське кіно. 1937. № 4. Квітень. С. 1–3.

РОЗЦІНКА НА ЖУРНАЛИ
НА 1933 РІК
Видавництва ЛІМ ДВОУ

№№	НАЗВА ВИДАННЯ	Період. на рік	Якою мовою	Розцінка На 3 м.		На 6 м.		На 12 м.	
1	Життя й революція	12	Укр	3	75	7	50	15	—
2	За марксо-ленінську критику	12	„	3	75	7	50	15	—
3	Кіно	24	„	1	80	3	60	7	50
4	Колгоспна Україна	12	„	3	75	7	50	15	—
5	Литературный строй	12	Рос.	3	75	7	50	15	—
6	Молодняк	12	Укр.	3	75	7	50	15	—
7	Масовий театр	12	„	1	80	3	60	7	20
8	Радтеатр	6	„	2	25	4	50	9	—
9	Радянська література	12	„	6	—	12	—	24	—
10	Червоний шлях	12	„	4	50	9	—	18	—

Передплату приймають усі міські районні бюра „Союзпечати“, всі поштові підприємства, листоноші та заводсько-фабричні газетні експедиції.

ДИРЕКЦІЯ В-ВА ЛІМ

Наукове видання

Упорядник
Миславський Володимир Наумович

КІНОЗНАВЧІ РОЗВІДКИ В УКРАЇНІ
(друга половина 1920-х — перша половина 1930-х рр.).
Частина 2

Верстка *В.Верхолаз*

Підписано до друку 07.04.2020.
Формат 84x108/16 Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 58,8. Тираж 42 прим. Зам. № 21

9786177856022

9786177856046

Видавець ТОВ «Видавництво «Точка»
61024, м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11.

Тел.: (057) 756-53-25
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК №6863 від 02.08.2019 року

Віддруковано в ТОВ «Друкарня Мадрид»
61024, м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11.

Тел.: (057) 756-53-25
www.madrid.in.ua
info@madrid.in.ua